ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME V

Autour du Théâtre et son double
et des Cenci

GALLIMARD

ŒUVRES COMPLÈTES
d'Antonin Artaud
TOME V

[illegible]

ŒUVRES COMPLÈTES
d'Antonin Artaud
TOME V

ISTITUTO DI LINGUA
E LETTERATURA FRANCESE
DELLA
FACOLTA' DI LETTERE e FILOSOFIA
N° 6148 D'INVENTARIO
FRE
~~XX F II 12 (5)~~

FRA20
ARTAUD
A
1/5

ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME V

MIL Ø362481

Autour du Théâtre et son double et des Cenci

nrf

GALLIMARD

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE TOME CINQUIÈME DES ŒUVRES COMPLÈTES D'ANTONIN ARTAUD QUATRE CENT QUINZE EXEMPLAIRES SUR VÉLIN LABEUR. CE TIRAGE CONSTITUANT L'ÉDITION ORIGINALE EST RIGOUREUSEMENT IDENTIQUE A CELUI DU PREMIER TOME, QUI SEUL EST NUMÉROTÉ.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.
© 1964, Éditions Gallimard.

Nous tenons à exprimer ici toute notre reconnaissance à ceux qui nous ont aidé — et ils sont nombreux — à composer le présent volume, en nous communiquant des textes inédits d'Antonin Artaud ou en nous donnant toutes informations au sujet de ces textes.

Les numéros renvoient aux notes qui figurent à la fin du livre.

AUTOUR DU THÉATRE ET SON DOUBLE

CONFÉRENCE APOCRYPHE[1]

Invité, le 8 décembre dernier, par le groupe l'Effort, à prendre part à un débat sur le théâtre[2], j'avais condensé en quelques pages et d'une façon extrêmement brève et schématique même mes idées sur la question. La question posée étant, je crois : *Destin du Théâtre*[3]. J'y répondis directement et en toute candeur. Je veux dire que sans m'occuper de voir quel était le public à qui j'avais affaire j'essayais de considérer le théâtre *philosophiquement et dans son essence.* Attitude abstraite qui, je m'en aperçus au silence de mort dans lequel tombèrent mes paroles, *datait* terriblement. Sans doute n'ai-je rien d'un vrai philosophe et le langage que j'avais adopté était-il, dans ma bouche, *bouffon* à cause de ma grande maladresse à me servir des termes philosophiques. Pourtant je ne perçus dans la salle à peu près aucun rire, mais sans doute aussi les rires se voilaient-ils, preuve que les gens n'étaient pas très sûrs d'eux-mêmes et beaucoup moins encore que je ne l'étais de moi, mais preuve aussi que la philosophie quand elle s'exprime, fût-ce de la philosophie appliquée au théâtre par un demi-ignorant, ne peut plus occasionner que stupeur.

Les gens qui s'attendaient à être vertement secoués voulurent bien s'estimer déçus. Déception qui d'autre part me flatte. Et je quittai la scène m'étant donné finalement à moi-même l'impression que j'avais parlé je ne sais trop quelle langue morte, imperméable à l'esprit, et dont le maniement est réservé aux seuls Erudits. Voici le discours non tel que je le prononçai, mais tel qu'après coup il me semble que j'aurais dû le faire à ce public de gens du monde, d'artistes des théâtres à côté, d'auteurs dramatiques joués quand ils étaient jeunes, et de jeunes anxieux d'être joués avant de vieillir !

Que l'on se rebelle tant qu'on voudra contre cette façon ambitieuse presque trop large et dépassant sans doute mes moyens de considérer la question du théâtre, je dis qu'à l'heure qu'il est et au point où nous en sommes aucune question ne peut être posée autrement que sur le plan universel, c'est-à-dire sur celui de la liquidation de toutes les valeurs sur lesquelles nous vivons et dont nul ne niera qu'elles cèdent l'une après l'autre, sur toutes les coutures, et que cette liquidation qui sent peut-être la décadence sent surtout le *règlement de compte,* et qui dans son détraquement de machine semble évoquer la marche à rebours de quelque sale maladie humaine, dont les gestes ne sont même plus humoristiques à force d'être trop souvent répétés. Je vais revenir dans un instant sur tout cela.

Tout au plus pourrait-on espérer de voir enfin clairement posée la question du théâtre qui nous tient tellement à cœur.

Mais elle ne le sera pas plus ce soir qu'elle ne l'a été de longtemps pour cette raison que je ne vois dans cette salle aucun véritable homme de théâtre, à part sans doute moi, et on va comprendre pourquoi.

On va comprendre pourquoi, dans ma prétention bébête, c'est moi qui ai raison.

Je dis que le théâtre tel que nous sommes en train de le vivre, ou plutôt de le voir mourir, ou plutôt tel que nous pourrions le voir mourir, s'il ne participait lui aussi, mais plus vite que le reste, d'une sorte de décadence générale qui prend nos idées, nos mœurs, et les valeurs de toutes sortes sur lesquelles nous nous appuyons, mais sans être passé, lui, par cette phase de mouvement excessif, de développement extrême mais tout de même fascinant par ses richesses, par la multiplication de ses nuances, qui a pris en même temps tous les autres arts et moyens d'expression parallèles à lui. Et en somme si nous ne pouvons préciser, si nous nous trouvons tellement incapables de préciser le malaise du théâtre, c'est que nous manquons de repères au milieu de cette progression croissante mais généralisée qui entraîne tout un monde, tout notre monde occidental vers sa chute et vers son évanouissement.

LE THÉATRE ET LA PSYCHOLOGIE — LE THÉATRE ET LA POÉSIE [1]

LE THÉATRE ET LA PSYCHOLOGIE

Cette conception incantatoire de la Parole est toute une conception orientale. Chez nous on s'en tient à l'expérience, on ne se risque pas si loin. Cependant il n'est pas trop téméraire d'affirmer que cet asservissement au connu, par les limitations qu'il impose dans tous les domaines, est la cause, absolue, directe, et il n'y en a en somme pas d'autre, de la déchéance quasi *organique* du théâtre occidental actuel. Si tous les arts et tous les théâtres, et les Mondes eux-mêmes, ont besoin d'une foi pour vivre, on peut dire que la religion du réel et de l'expérience n'est pas une raison suffisante pour exister.

Si le théâtre ne dépasse pas le domaine de ce que les mots, pris dans leur sens le plus courant, dans leur acception la plus normale et ordinaire, peut atteindre, cela tient aux idées de l'Occident sur la Parole, idées qui font de tout le théâtre une sorte d'immense constat psychologique, un travail d'huissier et d'arpenteur des sentiments et de la pensée.

Et cela sans aucun recours possible à une exaltation *par* les images, c'est-à-dire sans appel à l'imagination.

Mais il ne suffit pas d'accuser le théâtre moderne de manquer d'imagination. C'est un reproche gratuit tant qu'on n'aura pas déterminé, chez LUI, les rapports de l'ïmagination avec le langage et, comme contre-coup des possibilités extrêmes du langage, avec l'Humour et la Poésie.

LE THÉATRE ET LA POÉSIE [2]

Poser dans ces conditions la question du théâtre, c'est poser la question d'un langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre, donc indépendant de la Parole avec le destin de laquelle on l'a lié [3].

Il semble que la notion d'un langage qui n'appartiendrait qu'au théâtre puisse se confondre avec la notion d'un langage dans l'espace, tel qu'il peut se produire sur une scène et opposé au langage des mots. Le langage du théâtre est en somme le langage de la scène, qui est dynamique et objectif. Il participe de tout ce qui peut être mis sur une scène en matière d'objets, de formes, d'attitudes, de significations. Mais cela dans la mesure où tous ces éléments s'organisent, et s'organisant, se séparent de leur sens direct, visent en somme à créer un vrai langage basé sur le signe au lieu d'être basé sur le mot. C'est là qu'apparaît la notion du symbolisme basé sur le changement des significations. On arrache aux choses leur sens direct et on leur en donne un autre.

⁂

Dans la décadence actuelle du théâtre on incrimine surtout le public. Et on se base sur les textes de théâtre qu'il a rejetés sans se demander ce que la représentation en a fait. Et il semble à ce point de vue qu'il n'y ait plus eu, du moins en France, depuis fort longtemps, autour d'un texte de qualité, de représentation théâtrale valable. Il semble qu'on ait complètement perdu la notion des nécessités du théâtre et de ses possibilités. Une conception européenne du théâtre veut que le théâtre soit confondu avec le texte, que tout soit centré autour du dialogue considéré comme point de départ et d'arrivée. En face de cela il nous paraît que, sans faire appel à la notion philosophique et donc un peu trop spécialisée du théâtre pur, on puisse extraire la notion d'un théâtre basé sur les possibilités de développement d'une expression purement scénique, où tous les moyens d'action utilisables sur une scène entreraient en jeu à leur tour. Cela ne veut pas dire qu'il faille faire dominer la mise en scène sur le texte. Et à ce propos il faut encore opposer une certaine conception européenne de la mise en scène, où tout, lumière, décor et mouvement, n'est qu'un adjuvant on pourrait dire décoratif du texte, à une conception organique et profonde, où la mise en scène devient un langage particulier. Dans le cas où le texte conserve toute son importance, il est certain que tout ce qui est donné à la mise en scène ne peut qu'aboutir à un détournement purement artistique du texte, donc inutile et parasitaire. Ceci étant posé, on peut en conclure que le théâtre ne sera rendu à lui-même que le jour où toute représentation dramatique se développera directement à partir de la scène, et non comme la seconde mouture d'un texte définitivement écrit et qui se suffit à lui-même, et se limite à ses possibilités.

Ceci conduit à mettre en cause directement le langage de la parole, tel qu'il est conçu actuellement en Europe, comme moyen d'expression, et à se demander s'il répond vraiment à toutes les nécessités organiques de la vie. D'où découle la question accessoire de la destination de la parole [4], et de son pouvoir réel et magique d'évocation et de réalisation.

En tout cas, quoi qu'on puisse penser de l'importance de la parole dans le réel, le théâtre, qui offre d'autres possibilités que des possibilités purement verbales, ne leur est pas directement lié.

Le théâtre se confond avec la destination même du monde formel. Il pose la question de l'expression par les formes et il incite à en prendre à son aise avec le réel,

par l'humour, créateur de poésie.

Et ensuite, cette remise en cause humoristique du réel incite à se demander où elle mène l'esprit, la sensibilité, si on veut en tirer les conséquences extrêmes.

Elle mène à la métaphysique intellectuelle, d'une part, organique, de l'autre, par les possibilités de dissociation magique et religieuse du langage employé.

⁂

Des objets neufs, quelquefois même splendidement évolués, mais finis, quelque haute idée d'eux-mêmes qu'ils soient parfois capables de donner à l'intelligence humaine.

LE THÉATRE EST D'ABORD RITUEL ET MAGIQUE... [1]

Le théâtre est d'abord rituel et magique, c'est-à-dire lié à des forces, basé sur une religion, des croyances effectives, et dont l'efficacité se traduit en gestes, est liée directement aux rites du théâtre qui sont l'exercice même, et l'expression d'un besoin magique spirituel.

Les croyances s'éteignent, le geste extérieur du théâtre demeure, vidé de sa substance interne, encore transcendant mais sur le plan de l'imagination et de l'esprit. Il n'y a plus pouvoirs ni idées occultes derrière ce geste, mais un substratum poétique réel continue à s'agiter derrière lui, comme par rejet. Les idées sont mortes mais leur reflet demeure dans l'état poétique que le geste évoque. C'est la qualité seconde, le degré second du geste représenté par la poésie à l'*état pur,* qui a encore le droit de s'appeler poésie mais sans efficacité magique réelle. L'art est très près de sa décadence.

A cet état pourtant l'esprit continue à créer des mythes et le théâtre à les représenter. Le théâtre continue à vivre au-dessus du réel, à proposer au spectateur un état de vie poétique qui, si on le poussait à bout, ne conduirait qu'à des précipices, mais préférable tout de même à la vie psychologique simple, sous laquelle étouffe le théâtre d'aujourd'hui.

C'est le degré où le théâtre use de la magie de la nature, demeure empreint d'une couleur de tremblement de terre et d'éclipse, où les poètes font parler l'orage, où le théâtre enfin se contente du côté physique accessible de la haute magie.

La poésie qu'il utilise est noire ; et, radieuse, elle est encore plus noire, encore plus bouchée.

C'est l'état où le théâtre est devenu une fonction de remplacement. A la vie ordinaire, le théâtre oppose un état de vie poétique resplendissant mais faux. A la vie psychologique, une autre vie psychologique à peine grossie, à peine plus monstrueuse. Les personnages manient leurs couteaux, mais ce qu'ils mangent, même sur le plan symbolique, n'a plus de sens.

Nous en sommes maintenant au degré de la vie appliquée, où tout a disparu, nature, magie, images, forces ; à l'état de stagnation où l'homme vit sur son douaire, avec une réserve sentimentale et morale inchangée depuis un siècle. A ce degré, le théâtre ne crée plus de mythes. Les mythes mécaniques de la vie moderne, c'est le cinéma qui les a pris. Il pouvait les prendre, ils ne mènent à rien. Ils tournent le dos à l'esprit. Quant à la pseudo-connaissance de l'inconscience, aux fantômes psychologiques, aux apparitions poétiques qu'elle peut faire apparaître, il faut s'entendre, ou par le fait d'un rapprochement avec la vie bouillante, la vie à l'état pur, on retrouvera quelque chose d'essentiel dans l'être, on se décidera à séparer à nouveau les principes psychologiques, mais à les séparer métaphysiquement et pour ce qu'ils représentent de transcendant, et l'inconscient invitera de nouveau aux symboles et aux images, pris comme un moyen de reconnaissance et qui dépasse la psychologie.

Or l'inconscient enregistré photographiquement n'aboutira qu'à étendre démesurément le domaine du connu non magique et on ne sortira pas du théâtre moral et chirurgical.

LA CONQUÊTE DU MEXIQUE[1]

La Conquête du Mexique *mettra en scène des événements présentés sous leurs aspects multiples et les plus révélateurs, et non des hommes. Les hommes viendront à leur place, avec leurs passions et leur psychologie personnelle, mais pris comme l'harmonisation de certaines forces, et sous l'angle des événements et de la fatalité historique où ils ont joué leur rôle.*

Ce thème a été choisi :

1° *D'une part,* à cause de son actualité, *et pour toutes les allusions qu'il permet à des problèmes d'un intérêt vital pour l'Europe et pour le monde.*

Au point de vue historique, la Conquête du Mexique *pose la question de la colonisation. Elle fait revivre de façon brutale, implacable, sanglante, la fatuité toujours vivace de l'Europe. Elle permet de dégonfler l'idée qu'elle a de sa prépondérante supériorité. Elle oppose le christianisme à des religions beaucoup plus vieilles. Elle fait justice des fausses conceptions que l'Occident a pu avoir du paganisme et de certaines religions naturelles et elle souligne d'une manière pathétique, brûlante, la splendeur et la poésie* *toujours actuelle du vieux fonds métaphysique sur lequel ces religions sont bâties.*

2° *En posant la question terriblement actuelle de la colonisation et du droit qu'un continent croit avoir d'en asservir un autre, elle pose la question de la supériorité, réelle, celle-là, de certaines races sur d'autres et montre la filiation interne qui relie le génie d'une race à des formes précises de civilisation.*

Elle fait donc se heurter deux conceptions de la vie et du monde :

a) La conception dynamique, mais dirigée dans le mauvais sens, des races soi-disant chrétiennes.

b) La conception statique des races intérieures d'apparence contemplative, et merveilleusement hiérarchisées.

Elle oppose la tyrannique anarchie des colonisateurs à la profonde harmonie morale des futurs colonisés.

Et ceci, en dépit des sacrifices humains qui ne sont au pis aller qu'une dérogation à un principe et qui, seraient-ils dans la ligne vraie de la civilisation aztèque, devraient pour une fois être considérés dans ce qu'ils ont de moral et de profondément purificateur.

Ensuite, en face du désordre de la monarchie européenne de l'époque, basée sur les principes matériels les plus injustes et les plus épais, elle éclaire la hiérarchie organique de la monarchie aztèque établie sur d'indiscutables principes spirituels.

Du point de vue social, elle montre la paix dans une société qui savait donner à manger à tout le monde, et où la Révolution était, depuis les origines, accomplie.

Dans ce heurt du désordre moral et de l'anarchie catholique avec l'ordre païen, elle peut faire jaillir des *conflagrations inouïes de forces et d'images, semées de-ci de-là de dialogues brutaux. Et ceci par des luttes d'homme à homme portant en eux comme des stigmates les idées les plus opposées.*

Le fond moral et l'intérêt d'actualité d'un tel spectacle étant suffisamment soulignés, on insistera sur la valeur spectaculaire des conflits qu'il mettra en scène.

Il y a d'abord les luttes intérieures de Montézuma, roi astrologue, sur les mobiles duquel l'histoire s'est montrée incapable de nous éclairer.

Il semble qu'on puisse dégager en lui deux personnages :

1° Celui qui obéit presque saintement aux ordres du destin, qui accomplit passivement et armé de toute sa conscience la fatalité qui le lie avec les astres.

On peut montrer presque picturalement, objectivement en tout cas, ses luttes et sa discussion symbolique avec les mythes visuels de l'astrologie.

Bel exemple de danses, de pantomimes, et d'objectivations scéniques de toutes sortes.

2° L'homme déchiré qui, ayant fait les gestes extérieurs d'un rite, ayant accompli le rite de la soumission, se demande sur le plan intérieur si, par hasard, il ne s'est pas trompé, se révolte dans une sorte de tête-à-tête supérieur où les fantômes de l'être planent.

Quelles que soient les certitudes d'un mage, il est permis pour les besoins de la scène, pour la justification de la vie et du théâtre de le faire douter humainement. *Enfin, en dehors de Montézuma, il y a la foule, les échos divers de la société, la révolte du peuple contre le destin, représenté par Montézuma, les clameurs des incrédules, les arguties des philosophes et des prêtres, les lamentations des poètes, la réaction* *des commerçants et des bourgeois, la duplicité et la veulerie sexuelle des femmes.*

L'esprit des foules, le souffle des événements se déplaceront en ondes matérielles sur le spectacle, fixant de-ci de-là certaines lignes de force, et dans ces ondes et sur ces ondes la conscience amoindrie, révoltée ou désespérée de quelques-uns surnagera comme un fétu.

Théâtralement. le problème est de déterminer et d'harmoniser ces lignes de force, de les concentrer et d'en extraire de suggestives mélodies.

Ces images, ce mouvement, ces danses, ces rites, ces musiques, ces mélodies tronquées, ces dialogues qui tournent court, seront soigneusement notés et décrits autant qu'il se peut avec des mots et principalement dans les parties non dialoguées du spectacle. Le principe étant d'arriver à noter ou à chiffrer, comme sur un papier musical, ce qui ne se décrit pas avec des mots.

Voici maintenant la structure du spectacle selon l'ordre dans lequel il se déroule.

Acte premier. — Les signes avant-coureurs.

Un tableau du Mexique dans l'attente, avec ses villes, ses campagnes, ses cavernes de troglodytes, ses ruines Mayas.

Des objets évoquant en grand certains ex-voto espagnols et les bizarres paysages qu'ils renferment dans des bouteilles ou sous des cadres en verre bombé.

Par ce principe, les villes, les monuments, la campagne, la forêt, les ruines et les cavernes seront évoqués — leurs apparitions, disparitions, leurs mises en relief — par l'éclairage. Les façons musicales ou picturales de souligner leurs formes, d'accrocher leurs aspérités seront construites dans l'esprit d'une mélodie secrète, invisible au spectateur, et qui correspondra à l'inspiration d'une poésie surchargée de souffles et de suggestions.

Tout cela tremble, gémit comme un étalage anormalement cahoté. Un paysage qui sent venir l'orage : des objets, des musiques, des étoffes, des robes perdues, des ombres de chevaux sauvages passent dans l'air comme des météores lointains, comme la foudre sur l'horizon plein de mirages, comme le vent au ras du sol dans un éclairage avant-coureur de pluie ou d'êtres s'incline, véhément. Puis l'éclairage entier entre en danse ; aux conversations piaillantes, aux disputes de tous les échos de la population, répondent les confrontations muettes, absorbées, déprimées de Montézuma avec ses prêtres réunis en collège, avec les signes du zodiaque, les formes sévères du firmament.

Du côté de Cortez une mise en scène de mers et de caravelles ballottées et toutes petites et de Cortez et de ses hommes plus grands qu'elles et fermes comme des rochers.

Acte deuxième. — Confession.

Le Mexique vu cette fois par Cortez.

Silence sur toutes ses luttes secrètes, stagnation apparente et surtout magie, magie d'un spectacle immobile, inouï, avec des villes comme des murailles de lumière, des palais sur des canaux d'eau stagnante, une pesante mélodie.

Puis d'un trait, sur un seul ton aigu et tout droit, des têtes couronnent des murailles.

Puis un sourd grondement plein de menaces, une impression de terrible solennité, des trous dans les foules comme des poches de calme dans l'air rebrassé par la tempête : apparition de Montézuma qui s'avance tout seul devant Cortez.

Acte troisième. — Les convulsions.

A tous les étages du pays, révolte.

A tous les degrés de la conscience de Montézuma, révolte.

Paysage de bataille dans l'esprit de Montézuma qui discute avec le destin.

Magie, mise en scène magique d'évocation des Dieux.

Montézuma coupe l'espace vrai, le fend en deux comme un sexe de femme pour en faire jaillir l'invisible.

La muraille de la scène se farcit inégalement de têtes, de gorges ; des mélodies lézardées, bizarrement tranchées, des réponses à ces mélodies apparaissent comme des moignons. Montézuma lui-même semble tranché en deux, se dédouble ; avec des pans de lui-même à demi éclairés ; à d'autres aveuglant de lumière ; avec de multiples mains qui sortent de ses robes, avec des regards peints sur son corps comme une prise multiple de conscience, mais de l'intérieur de la conscience de Montézuma toutes les questions posées passent dans la foule.

Le Zodiaque, qui rugissait de toutes ses bêtes dans la tête de Montézuma, devient une foule de passions humaines incarnées par des têtes savantes, et toutes brillantes d'arguties, de discoureurs officiels, — de pièces secrètes sur lesquelles la foule malgré les circonstances n'oublie pas au passage de ricaner.

Cependant les vrais guerriers font mugir leurs sabres, les aiguisent sur les maisons. Des vaisseaux volants traversent un Pacifique d'indigo violacé, surchargé des richesses des fuyards, et par contre des armes de contrebande arrivent sur d'autres vaisseaux volants.

Un émacié mange de la soupe à toute vitesse, sentant le siège approcher de la cité, et comme la révolte éclate, l'espace scénique est comme gavé d'une mosaïque criaillante où soit des hommes, soit des troupes compactes aux unités collées membre à membre se heurtent frénétiquement. L'espace est pavé en hauteur de gestes tournoyants, de visages horribles, d'yeux râlants, de poings fermés, de crinières, de cuirasses, et de tous les étages de la scène, des membres, des cuirasses, des têtes, des ventres tombent comme de la grêle dont le bombardement touche la terre avec de surnaturelles explosions.

Acte quatrième. — L'Abdication.

Or, l'abdication de Montézuma a pour contre-coup une perte étrange et comme maléfique d'assurance du côté de Cortez et de ses guerriers. Un trouble concret monte de trésors découverts, apparus comme des illusions dans des coins de la scène. (Ceci sera réalisé par de multiples jeux de miroirs.)

Des lumières, des sons ont l'air de fondre, s'effilent, grossissent et s'écrasent comme des fruits aqueux qui s'aplatiraient sur le sol. Des couples étranges apparaissent, l'Espagnol sur l'Indienne, horriblement grossis, boursouflés et noirs, et basculent comme des tombereaux qui montreraient leur ventre. Plusieurs Fernand Cortez entrent en même temps, signe qu'il n'y a plus de chef. Par place, des Indiens massacrent des Espagnols ; cependant que, devant une statue dont la tête tourne en musique, Cortez, les bras ballants, semble rêver. Des trahisons demeurent impunies, des formes grouillent qui ne dépassent jamais une certaine hauteur de l'air.

Ce trouble et l'amorce d'une révolte chez les vaincus se manifesteront de dix mille manières. Et dans cette chute, cet amoindrissement de la force brutale qui s'épuise, n'ayant d'ailleurs plus rien à dévorer, se dessinera le premier indice d'un roman passionnel.

Les armes tombées, les sentiments de luxe apparaissent. Non les passions dramatiques de tant de batailles, mais des sentiments calculés, un drame savamment ourdi, où pour la première fois dans le spectacle se manifestera la tête d'une femme.

Et comme une conséquence de tout cela, c'est aussi le temps des miasmes, des maladies.

Sur tous les plans de l'expression apparaissent comme des floraisons sourdes, des sons, des mots, des fleurs vénéneuses qui explosent au ras du sol. Et en même temps un souffle religieux courbe les têtes, des sons redoutables semblent braire, coupés net selon les capricieuses fioritures de la mer sur une vaste étendue de sable, d'une falaise déchiquetée par les rochers. Ce sont les funérailles de Montézuma. Un piétinement, un murmure. La foule des indigènes dont les pas font le bruit des mandibules du scorpion. Puis des remous devant les miasmes, des têtes énormes aux nez boursouflés par les odeurs, — et rien que des Espagnols immenses mais béquillards. Et comme un raz de marée, comme l'éclatement brusque d'un orage, comme le fouettement de la pluie sur la mer, la révolte qui emporte toute la foule par pans avec le corps de Montézuma mort, ballotté sur les têtes comme un navire. Et les spasmes brusques de la bataille, l'écume des têtes des Espagnols traqués qui s'écrasent comme du sang sur les murailles verdissantes.

ARTICLES A PROPOS DU THÉATRE DE LA N. R. F.

LETTRE A *L'INTRANSIGEANT*[1]

Voulez-vous me permettre de rectifier quelques termes de l'interview que vous venez de donner de moi, dans *l'Intransigeant* d'aujourd'hui, au sujet du théâtre de la N.R.F. En réalité, la N.R.F. ne *crée* pas un théâtre dont elle me confie la direction, mais elle accepte de *patronner* l'entreprise que je tente. Elle me donne son appui et le droit de me servir de son nom.

La première pièce que je monterai est le *Woyzeck* de Büchner.

Vous me permettrez en outre d'insister sur la signification profonde que je compte donner aux spectacles que je monterai et sur quelques-uns des signes distinctifs des mises en scène que je ferai.

Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a perdu le sentiment, d'un côté, du sérieux, et de l'autre, du rire, parce qu'il a rompu avec la gravité, avec l'efficacité immorale et pernicieuse et, pour tout dire, avec le *danger*. Il a perdu, d'autre part, le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire. Enfin il a rompu avec l'esprit d'anarchie profonde qui est à la base de toute poésie[2].

Je vous serai très reconnaissant d'insister sur ces quelques points et de dire qu'*objectivement* c'est par le moyen d'une sorte de pantomime nouvelle où les gestes et les attitudes figurent dans le sens d'hiéroglyphes vivants que je compte les rendre concrets et sensibles sur la scène.

En m'excusant, je vous prie de croire à tous mes remerciements.

ANTONIN ARTAUD.

LE THÉATRE QUE JE VAIS FONDER [1]

J'ai un projet de théâtre que je compte réaliser avec l'appui de la N.R.F. Celle-ci m'ouvre ses pages pour me permettre de définir l'orientation de ce théâtre, objectivement et du point de vue idéologique. L'article dans lequel j'exposerai mon programme et définirai mes directives constituera une sorte de manifeste que plusieurs écrivains de la N.R.F. doivent signer. En outre, André Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet et Jean Paulhan constituent le comité de patronage de ce théâtre. Et, en tant que membres de ce comité, ils prendront part à toutes les discussions concernant les spectacles qui se monteront à ce théâtre.

Je n'ai pas encore envisagé la question de la salle, et il se peut que je me décide pour un hangar, que je ferai arranger et reconstruire suivant les principes qui ont abouti à l'architecture de certaines églises, ou mieux encore de certains lieux sacrés et de certains temples du haut Thibet. Je me fais du théâtre une idée religieuse et métaphysique, mais dans le sens d'une action magique, réelle, absolument effective. Et il faut entendre que je prends les mots de « religieux » et de « métaphysique » dans un sens qui n'a rien à voir ni avec la religion, ni avec la métaphysique telles qu'on les entend habituellement. C'est vous dire à quel point ce théâtre a l'intention de rompre avec toutes les idées dont se nourrit le théâtre en Europe en 1932.

Je crois en l'action réelle du théâtre, mais pas sur le plan de la vie. Inutile de dire après cela que je considère comme vaines toutes les tentatives faites en Allemagne, en Russie ou en Amérique ces temps derniers, pour *faire servir* le théâtre à des buts sociaux et révolutionnaires immédiats. Et cela, si nouveaux que soient les procédés de mise en scène employés, les procédés, du fait qu'ils se consentent et qu'ils *se veulent* asservis aux données les plus strictes du matérialisme dialectique, du fait qu'ils tournent le dos à la métaphysique qu'ils méprisent, demeurent de la mise en scène selon l'acception la plus grossière de ce mot. Je n'ai ni le temps ni la place ici de pousser au fond la discussion. Il y a là, vous pouvez le voir, deux conceptions de la vie et de la poésie qui s'affrontent. Conceptions dont le théâtre est solidaire dans son orientation.

En tout cas et du point de vue objectif, voici ce que je peux dire. J'ai envisagé de jouer le *Woyzeck*, de Büchner, et plusieurs œuvres prises aux dramaturges élisabéthains : *la Tragédie de la Vengeance*, de Cyril Tourneur ; *la Duchesse d'Amalfi* et *le Démon blanc*, de Webster, des œuvres de Ford, etc., mais donner un programme n'est en réalité pas mon but, pas plus que de jouer des pièces écrites. Je crois que le théâtre ne pourra redevenir lui-même que le jour où les auteurs dramatiques changeront du tout au tout, et leur inspiration, et surtout leurs *moyens* d'écriture.

Pour moi, la question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimique, langage de cris et d'onomatopées, langage sonore, où tous ces éléments objectifs aboutiront à des signes soit visuels, soit sonores, mais qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification sensible que le langage des mots. Les mots n'étant plus employés que dans les parties *arrêtées* et discursives de la vie, comme une clarté plus précise et objective apparaissant à la pointe d'une idée.

Et je compte essayer de faire autour d'un thème connu, populaire ou sacré, un ou plusieurs essais de réalisation dramatique, où les gestes, les attitudes, les signes *s'inventeront* au fur et à mesure qu'ils seront pensés, et *directement* sur la scène, où les mots naîtront pour clore et faire aboutir ces discours lyriques faits de musique de gestes et de signes actifs. Et il faudra trouver un moyen de noter comme sur des portées musicales, avec un langage chiffré d'un nouveau genre, tout ce qui aura été composé.

LETTRE A *COMŒDIA*[1]

Paris, 18 septembre 1932.

Monsieur,

Vous voudrez bien me permettre de développer ici quelques-uns des principes qui m'ont guidé dans l'entreprise que je tente.

Je conçois le théâtre comme une opération ou une cérémonie magique, et je tendrai tous mes efforts à lui rendre, par des moyens actuels et modernes, et autant qu'il se pourra compréhensibles à tous, son caractère rituel primitif. Il y a dans toute chose deux côtés, deux aspects[2].

1° Aspect physique, actif, extérieur qui se traduit par des gestes, des sonorités, des images, des harmonies précieuses. Ce côté physique s'adresse directement à la sensibilité du spectateur, c'est-à-dire à ses nerfs. Il a des facultés hypnotiques. Il prépare l'esprit par les nerfs à recevoir les idées mystiques ou métaphysiques qui constituent l'aspect intérieur d'un rite, et dont ces harmonies ou ces gestes ne sont que l'enveloppement.

2° L'aspect intérieur, philosophique ou religieux, en entendant ce dernier mot dans son sens le plus large, dans son sens de communication avec l'Universel.

Mais que le spectateur se rassure, car tout rite est à trois degrés. Et après le côté physique destiné à envelopper et à charmer à l'instar de n'importe quelle danse et de n'importe quelle musique, apparaît le côté féerique et poétique du rite, sur lequel l'esprit peut s'arrêter sans aller plus loin. A ce degré, le rite raconte des histoires et fournit des images merveilleuses et très connues, de même qu'en lisant l'Iliade, on peut s'arrêter sur les avatars matrimoniaux de Ménélas, sans se préoccuper des idées profondes ou terribles qu'ils renferment, et sont chargés de dissimuler.

J'avais d'ailleurs insisté sur ce côté magique et opératoire du théâtre dans un article paru dans le numéro de février 1932 de la N.R.F. [3] Et depuis, j'ai eu la très grande satisfaction de constater que d'excellents critiques me donnaient raison [4]. C'est ainsi que Jean Cassou, dans le numéro du 17 septembre des *Nouvelles littéraires,* parle d'une façon poétique d'utiliser les objets sur la scène, et qu'il utilise même le mot de « cérémonial » que j'avais employé dans une note ajoutée à ce même article [5]. Il semble donc y avoir accord dans certains milieux sur une certaine façon de considérer le théâtre autrement que comme un jeu d'art gratuit ou comme un moyen de se distraire des ennuis d'une pénible digestion.

Mais en même temps qu'il retrouve les pouvoirs d'action directe sur les nerfs et la sensibilité, et par la sensibilité sur l'esprit [6], le théâtre abandonne l'usage du théâtre parlé, dont la clarté et la logique excessive sont une gêne pour la sensibilité. Il ne s'agit d'ailleurs pas de supprimer la parole, mais d'en réduire considérablement l'emploi, ou de s'en servir dans un sens incantatoire oublié ou méconnu. Il s'agit surtout de supprimer un certain côté purement psychologique et naturaliste du théâtre et de permettre à la poésie et à l'imagination de reprendre leurs droits.

Mais, et c'est ici la nouveauté, il y a un côté virulent et je dirai même dangereux de la poésie et de l'imagination à retrouver. La poésie est une force dissociatrice et anarchique, qui par l'analogie, les associations, les images, ne vit que d'un bouleversement des rapports connus. Et la nouveauté sera de bouleverser ces rapports non seulement dans le domaine extérieur, dans le domaine de la nature, mais dans le domaine intérieur, c'est-à-dire dans celui de la psychologie.

Maintenant, si l'on me demande comment, je répondrai que c'est mon secret. En tout cas, ce que je peux dire, c'est que dans ce nouveau théâtre, le côté objectif, extérieur, c'est-à-dire la partie scénique, l'art scénique, auront une importance primordiale, que tout sera basé non sur le texte, mais sur la représentation, et que le texte redeviendra esclave du spectacle. Un nouveau langage qui aura ses lois et ses moyens d'écriture à lui se développera à côté du langage parlé, et pour physique et concret qu'il soit, il aura autant d'importance intellectuelle, et de facultés suggestives que l'autre.

Car je crois qu'il est urgent, pour le théâtre, de prendre conscience une fois pour toutes de ce qui le distingue de la littérature écrite. Pour fugitif qu'il soit, l'art théâtral est basé sur l'utilisation de l'espace, sur l'expression dans l'espace, et, absolument parlant, il n'est pas dit que ce soit les arts fixés, inscrits dans la pierre, sur la toile ou sur le papier qui soient les plus valables, et les plus efficaces *magiquement*.

Dans ce nouveau langage, les gestes valent des mots, les attitudes ont un sens symbolique profond, sont prises à l'état d'hiéroglyphes et le spectacle tout entier, au lieu de viser à l'effet et au charme, sera pour l'esprit un moyen de reconnaissance, de vertige et de révélation.

C'est dire que la poésie s'installe dans les objets extérieurs et que de leurs assemblages et de leurs choix elle tire des consonances étranges et des images, que tout dans le spectacle vise à l'expression par des moyens physiques qui *engagent* aussi bien l'esprit que la sensibilité.

C'est ainsi qu'apparaît une certaine *idée alchimique* du théâtre, où, à l'inverse du théâtre habituel, chez qui l'éparpillement analytique des sentiments correspondant à l'état grossier de la chimie scientifique (laquelle n'est qu'une branche dégénérée de l'Alchimie), les formes, les sentiments, les paroles, composent l'image d'une sorte de tourbillon vivant et synthétique, au milieu duquel le spectacle prend l'aspect d'une véritable transmutation.

Quant aux œuvres, nous ne jouerons pas de pièce écrite. Les spectacles seront faits directement de la scène, et avec tous les moyens que la scène offre, mais pris comme un langage au même titre que les dialogues du théâtre écrit, et les mots. Ce qui ne veut pas dire que ces spectacles ne seront pas rigoureusement composés et *fixés* une fois pour toutes avant d'être joués.

Voici pour le principe. Quant aux moyens matériels de réalisation, on me permettra de ne les révéler qu'un peu plus tard.

ANTONIN ARTAUD.

ARTICLES A PROPOS DES CENCI

LES CENCI[1]

Les Cenci, qui seront joués aux Folies-Wagram à partir du 6 mai prochain, ne sont pas encore le Théâtre de la Cruauté, mais ils le préparent.

J'ai tiré ma pièce de Shelley et de Stendhal, ce qui ne veut pas dire que j'ai adapté Shelley ou imité Stendhal.

A l'un et à l'autre, j'ai pris le sujet, lequel d'ailleurs est historique et beaucoup plus beau en nature que sur la scène et dans les manuscrits.

A la nature, Shelley ajoute son style, et ce langage, pareil à une nuit d'été que bombardent les météores, mais j'aime mieux la nature nue.

En écrivant *les Cenci,* tragédie, je n'ai pas cherché à imiter Shelley, pas plus que je n'ai copié la nature, mais j'ai imposé à ma tragédie le mouvement de la nature, cette espèce de gravitation qui meut les plantes, et les êtres comme des plantes, et qu'on retrouve fixée dans les bouleversements volcaniques du sol.

Toute la mise en scène des *Cenci* est basée sur ce mouvement de gravitation.

Les gestes et les mouvements y ont autant d'importance que le texte ; et celui-ci a été établi pour servir de réactif au reste. Et je crois que ce sera la première fois, tout au moins ici en France, que l'on aura affaire à un texte de théâtre écrit en fonction d'une mise en scène dont les modalités sont sorties toutes concrètes et toutes vives de l'imagination de l'auteur.

Il y aura entre le Théâtre de la Cruauté et *les Cenci* la différence qui existe entre le fracas d'une chute d'eau ou le déclenchement d'une tempête naturelle, et ce qui peut demeurer de leur violence dans leur image une fois enregistrée.

C'est ainsi qu'il a été impossible, pour *les Cenci,* d'utiliser le son direct. Pour égaler le volume de vibrations du bourdon d'une cathédrale, j'ai été obligé de faire enregistrer au microphone le bourdon de la cathédrale d'Amiens.

Tout comme dans le Théâtre de la Cruauté, le spectateur se trouvera, dans *les Cenci,* au centre d'un réseau de vibrations sonores ; mais celles-ci, au lieu de provenir de quatre cloches de dix mètres de haut situées aux quatre points cardinaux de la salle, seront diffusées par des haut-parleurs disposés suivant une identique orientation.

Des mannequins interviendront dans *les Cenci.* Et c'est ainsi que je rejoins le Théâtre de la Cruauté par des voies détournées et symboliques.

Il y aura dans *les Cenci* d'abord ce que les personnages disent ; et ils disent à peu près tout ce qu'ils pensent ; mais on y trouvera en plus ce que personne ne peut dire, quelles que soient sa sincérité naturelle et la profondeur de la connaissance de soi. Les mannequins des *Cenci* seront là pour faire dire aux héros de la pièce ce qui les gêne et que la parole humaine est incapable d'exprimer.

Tout ce qui est reproches, rancœurs, remords, angoisses, revendications, les mannequins seront là pour le formuler et on verra d'un bout à l'autre de la pièce tout un langage de gestes et de signes où les inquiétudes de l'époque se rassemblent dans une sorte de violente manifestation.

Les Cenci sont une tragédie en ce sens que, pour la première fois depuis longtemps, j'ai essayé de faire parler, non des hommes, mais des êtres ; des êtres qui sont chacun comme de grandes forces qui s'incarnent et à qui il reste de l'homme juste ce qu'il faut pour les rendre plausibles du point de vue de la psychologie.

Et ces êtres, il semble qu'on les entende mugir, tourner, brandir leurs instincts ou leurs vices, passer comme de grandes tempêtes où vibre une sorte de majestueuse fatalité.

Nous ne sommes pas encore chez les Dieux, mais nous sommes presque chez les héros, tels que les entendaient les Antiques. Et, en tout cas, il y a, dans les personnages des *Cenci,* ce côté exalté, légendaire ; cette atmosphère de tête perdue et qui rayonne dans les nuages, qu'on trouve aux héros des grands contes et des merveilleuses épopées.

Par *les Cenci,* il me semble que le théâtre est remis à son plan et qu'il retrouve cette dignité presque humaine sans laquelle il n'est pas utile de déranger le spectateur.

CE QUE SERA LA TRAGÉDIE *LES CENCI* AUX FOLIES-WAGRAM [1]

Dans *les Cenci,* le père est destructeur. Et c'est par là que ce sujet rejoint les Grands Mythes.

Les Cenci, tragédie, sont un Mythe, qui dit en clair quelques vérités.

Et c'est parce que *les Cenci* sont un Mythe que ce sujet transporté au théâtre est devenu une tragédie.

Je dis bien une tragédie, et non un drame ; car ici les hommes sont plus que des hommes, s'ils ne sont pas encore des dieux.

Ni innocents, ni coupables, ils sont soumis à la même amoralité essentielle que ces dieux des Mystères Antiques d'où est sortie toute tragédie.

Qu'étaient les dieux pour les Antiques ?

Il y a dans Platon des pages et des pages pour discuter sur la nature des dieux.

Quoi qu'il en soit, ces dieux allaient droit leur chemin hors de nos petites [2] distinctions humaines où tout se partage entre le mal et le bien, comme si le mal n'était pas de trahir sa nature et le bien de lui demeurer attaché, quelles qu'en soient les conséquences morales dont les dieux ne se sont jamais souciés.

J'ai essayé de conserver aux personnages de ma tragédie cette sorte d'amoralité fabuleuse qui appartient à la foudre qui frappe, comme aux bouillonnements d'un mascaret déchaîné.

Et il m'est apparu que[3] dans une époque comme celle-ci, où la nature parle plus haut que les hommes[4], il était bon de ressusciter un vieux Mythe qui touche au vif des inquiétudes d'aujourd'hui.

Voilà pour le sujet.

Ce Mythe, il fallait ensuite le rendre sensible, et le faire parler : car si la nature parle plus haut que les hommes, il m'a paru que, sauf quelques exceptions fort rares, la tendance générale de l'époque était d'oublier de se réveiller.

J'ai cherché[5] par des moyens directs et physiques à secouer ce sommeil hypnotique. Et c'est pourquoi dans ma pièce tout tourne ; et que chaque personnage a son cri[6].

J'ai écrit *les Cenci,* tragédie, parce que j'ai rencontré une tragédienne capable de crier sans tomber en faiblesse, — et avec des forces qui grandissent à mesure[7] qu'elle développe sa frénésie.

Iya Abdy dans le rôle de Béatrice va commencer à vivre sa vie.

On trouvera dans la mise en scène de cette pièce tout un essai de gesticulation symbolique où un signe vaut un mot écrit.

C'est dire que pour moi le geste a autant d'importance que ce qu'on intitule langage[8], car le geste est un langage à lui seul.

Les éclairages, comme les gestes, vaudront aussi comme un langage, et la lumière, dans cet effort vers un langage théâtral unique, viendra à tout instant rejoindre les bruits.

Balthus qui a fait les décors connaît la symbolique des formes comme il n'ignore rien de celle des couleurs ; et comme Désormière, dont les bruits sont un déchaînement de nature, n'ignore rien de la valeur communicative des bruits.

Gestes, sons, bruits, décors, texte, éclairages, nous avons essayé de montrer au public [9] de Paris une tentative qui puisse rivaliser avec celles que font à l'heure qu'il est, en Europe, les pays où le théâtre est redevenu une religion [10].

LES CENCI [1]

Dans une époque tragique entre toutes mais où personne n'est plus à la hauteur de la tragédie, j'ai voulu essayer de ramener à la scène le vieil esprit des héros qui guerroient au dedans d'eux-mêmes ; et c'est pour faire monter de véritables héros sur la scène [2] que j'ai confié les principaux rôles de ma pièce à des tempéraments, à des personnalités, à des êtres, dont m'a séduit la vitalité énergique, quel que fût leur passé d'acteurs.

On verra dans Iya Abdy, à qui j'ai confié le rôle central de Béatrice, la résurrection d'une tragédienne authentique, et peu m'importe qu'Iya Abdy ait été jusqu'ici conduite par une sorte de fatalité tragique qui s'est marquée beaucoup moins dans ses œuvres que dans sa vie.

Cette marque du destin qui se voit dans les lignes de son visage [3] est visible aussi dans son jeu.

Le vrai théâtre ne va pas sans un certain esprit archaïque. Car si le cinéma imite la vie, c'est-à-dire les apparences, le théâtre refait de la vie.

Et la fabrication quasi magique de l'existence n'appartient pas aux temps d'aujourd'hui si elle appartient aux temps archaïques. Il y a eu certainement des époques où les forces de la vie étaient nues, beaucoup plus près des gestes de l'homme. Et le principe secret du théâtre a toujours été de projeter des gestes à l'image des forces de vie.

Il y a dans le jeu d'Iya Abdy l'écho de tout un monde héroïque sans lequel il ne peut plus être de véritable tragédie[4].

Il est facile d'avoir l'attitude héroïque en se modelant sur les vieilles statues[5], mais avoir la vibration héroïque, c'est plus dur ; et c'est ce qu'Iya Abdy possède dans son corps comme dans son esprit.

On n'est pas à ce point l'incarnation de la Gorgone antique, même vue à travers les peintures de Burne-Jones ou[6] de Dante-Gabriel Rossetti, sans en avoir le véritable esprit.

Et Iya Abdy aux épaules larges, au corps mince et droit, au visage comme un masque appliqué, et dont les lèvres abondantes avancent, met son physique d'Amazone antique au service d'une énergie concentrée[7].

Héroïque, elle l'est dans ses moindres gestes, dans le dernier détail de ses traits[8] : une sorte de dessein fatidique court de son arcade sourcilière à la moue[9] de sa bouche qui avance pour la guerre ou pour le baiser.

On la regarde plusieurs fois, étonné qu'un pareil dessein puisse se trouver sur une figure[10] humaine, tant ce qu'il a de typique finit par le rendre inhumain.

Seuls, certains hauts portraits, mais d'une époque qu'on ne peut retrouver, contiennent des visages de ce style sublime ; seules, certaines grandes musiques ressemblent au mouvement extérieur de ses traits.

Or ce visage, fait pour les grandes aventures, ne peut partir que pour une grande aventure, et bien que je sois l'auteur de la pièce, j'ose dire que, dans le sillage d'Iya Abdy-Béatrice, *les Cenci* ne seront plus oubliés.

Ils ne seront pas oubliés parce qu'à côté d'Iya Abdy et de son regard de nuit d'Orient, insérée dans les glaces polaires, il y a le décor entièrement construit et les costumes de Balthus.

Balthus a peint Iya Abdy comme un primitif qui aurait peint [11] un ange ; avec un métier aussi sûr, avec une identique compréhension des espaces, des lignes, des creux, des lumières qui font l'espace ; et dans le portrait de Balthus Iya Abdy est vivante : elle crie comme une figure en relief et qui tourne dans un conte d'Achim d'Arnim.

C'est le visage d'Iya Abdy, ce sont ses mains que la lumière mange, mais un autre être, qui est Balthus, semble s'être mis sous ce visage [12] et dans ce corps, comme un sorcier qui prendrait une femme avec l'âme, pendant que lui-même est poignardé dans son lit.

Et ce même Balthus, qui fait d'Iya Abdy un fantôme mystérieusement incarné, a fait pour ma pièce *les Cenci* un décor comme pour des fantômes, grandiose comme une ruine qu'on rêve ou comme [13] une échelle démesurée.

C'est que lui aussi est un être de race. Une manière de héros oublié ; — et il est bon [14] que l'incroyable sujet des *Cenci* soit l'occasion sur une scène de théâtre d'une rencontre d'êtres démesurés.

APRÈS *LES CENCI*[1]

1 juin 1935

De l'amas des opinions et des critiques, de ce heurt d'avis contradictoires et partagés, des applaudissements et des rires, de l'enthousiasme du plus grand nombre, des sarcasmes de quelques-uns, des hésitations même de la Presse qui ne reflète à l'avance et dans son ensemble que l'opinion du public qui la lira — n'est-ce pas Colette qui dans *le Journal* donne l'opinion du public du *Journal,* et qui dans une feuille à part et libre donne son opinion personnelle qui est d'enthousiasme pur[2].

De la malhonnêteté sectaire et du parti pris même de certains qui n'étaient venus aux *Cenci* que dans l'intention de voir tomber et de détruire la pièce et que le quatrième et dernier acte a finalement muselés, de ce pot pourri de critiques, de restrictions, de louanges, d'emballements, de réserves, d'honnêteté et de malhonnêteté, se dégage pour moi l'impression que si le public de France n'est pas mûr pour un repas de dieux, la tragédie des *Cenci* apporte une atmosphère insolite dont il s'est trouvé plus d'un spectateur pour reconnaître la nocivité.

Je n'en veux pour preuve que ces deux lettres authentiques extraites d'un abondant courrier.

Voici la première :

Ce 13 mai 1935.

Mon cher,

Votre désinvolture et votre impolitesse me dégoûtent.

J'arrive de l'abbaye de Ligugé où vécut Huysmans. Je vais y retourner. Entre temps, j'ai pu assister à votre pièce. J'avais à vous donner une impression, un avis tout au moins.

Vous semblez en faire peu de cas. Continuez.

Mais ne croyez pas que c'est impunément que vous lancez dans Paris de tels ondes et maléfices diaboliques.

Vous jouez avec le feu... Autour de moi les spectateurs riaient comme des fous qui ont le fou rire du tremblement.

Il s'est trouvé toutefois un docteur mal à l'aise qui voulait une explication, une résolution, une solution de toute cette fable démoniaque.

Il voulait la paix.

Mon pauvre Artaud, on ne peut plus rien pour vous.

Cordialement.

EUGÈNE GENGENBACH
Hôtel du Théâtre des Champs-Elysées
10, av. Montaigne, Paris.

Et voici la seconde :

« *CHEZ DUPONT TOUT EST BON* »

Cher Monsieur,

Je vous ignore à peu près. Je me fiche d'être dupe et que vous soyez un farceur. Mais je sors de voir votre pièce et tout de go, je vous le dis : elle me plaît. Pas tout à fait. Car en toutes choses belles à en jouir, j'aime surtout qu'elles n'aient l'air de rien. Et, féru de cinéma, — de celui qui n'a l'air de rien, — je n'ai jamais acquiescé aux conventions du théâtre.

Or, il paraît que votre conception de la mise en scène comporte un certain nombre de conventions que j'aime à croire neuves — notamment, des attitudes et des mouvements qui relèvent de la chorégraphie pure et simple. En marge de l'action qui est le verbe. Me trompé-je ?

Passons. Il y a autre chose. De belles choses (s'agit toujours d'la mis' en scèn') ces mouvements d'acteurs gravitant ainsi que les soleils d'un univers (la scène) complexe mais organisé. Ceci s'intègre (éclipse), ne s'ajoute.

A bas la tempête ! (Sauf à la considérer comme un divertissement ; en ce cas réussi.)

Mais cet emploi de moyens sonores et lumineux propres à m'agacer les nerfs (indignes d'un Monsieur qui a inventé les acteurs-soleils) ?

Mais au milieu de cette combinaison de sons et de *lumières, si bien imitée du réel, votre personnage échappant au couteau qui le guette ?*

Sincèrement, je vous croyais foutu dans le premier moment.

De vous voir passer sans encombres ne m'a nullement surpris.

Déçu.

C'est la veine des pires girouettes de René Clair (vous savez, cet indigent de l'imagination au sourire pincé qui se prend pour spirituel).

Le décor. Pas d'échelle, ni de perspective. Fallait voir Piranesi...

La musique. Approuvée. Sauf tempête réaliste.

L'interprétation. Pas assez vraiment passionnée. Ce soir. Guindée. Automatique. C'est la faute de la mise en scène. La remise des poignards, scène puérile.

Les entr'actes : trop longs.

Le texte ? Vous m'avez lu. Je suis forcé à la modestie. Cependant, j'ai mal à tolérer qu'un autre que Dieu dise : j'ai connu (ou vu) des siècles...

Et voilà vingt minutes de passées.

C'est que je m'ennuie insupportablement, cher Monsieur, et que cela menace de durer.

Aurez-vous l'envie de me répondre ? S'agisse-t-il que de me signifier que je ne suis qu'un âne ?

Cela serait de charité.

Je vous tends la main du pauvre.

ROGER DES ZOUIS.
189, rue Ordener, Paris.

P.-S. — Et pourtant ça m'a plu.

Je laisse à des critiques butés du genre de M. Lucien Dubech, de *Candide*[3], le soin de confondre la grandiose organisation sonore des thèmes musicaux de Désormière avec une simple cacophonie. Une pareille confusion lui ressemble si elle ne le réhabilite pas.

Un autre critique m'a donné spécialement mal au cœur : M. Interim, de *l'Action Française* qui, étant parti après le premier acte et par conséquent n'ayant pas vu la pièce, a eu la malhonnêteté de rédiger sa critique sur une impression tronquée[4].

Ce M. Interim reprend une phrase de moi où il est dit que j'ai essayé d'imposer un mouvement de gravitation à toute ma mise en scène, et il attribue à cette gravitation un sens absolument puéril dans les scènes d'ensemble du banquet.

Mais cette gravitation, si elle existe, ce n'est pas là qu'on doit la chercher.

Faire tourner des gens sur eux-mêmes et dire qu'on a cherché, ce faisant, à reproduire le rythme de la gravitation universelle[5], c'est une idée qui ne peut tomber que dans la cervelle d'un faux lettré qui ne connaît des Grecs et de leur doctrine que ce qu'un fort en thème, qui s'est cru original en déterrant d'autre part Sénèque, a cru comprendre en les trahissant à sa façon.

S'il y a dans *les Cenci* un rythme inhumain, ce n'est pas dans le tournoiement contestable des ensembles qu'on a le droit de le rechercher, mais dans cette précision, comme d'un mécanisme d'horloge, que j'ai essayé d'imposer à toutes les scènes dialoguées.

Cette précision, cette rigueur, ces allées et venues mathématiques des acteurs les uns autour des autres et qui tracent dans l'air de la scène une véritable géométrie, peu de spectateurs s'en sont rendu compte, parce que l'on ne remarque que ce qu'on connaît.

Si Orsino trace autour des groupes qu'il anime, des personnages qu'individuellement il émeut, des cercles d'oiseau de proie ; si Camillo et Orsino tournent et s'agitent autour de Giacomo dans une ambiance de cave, dans une lumière de souterrain comme l'hypnotiseur des foires autour du client qu'il veut méduser ; si Béatrice meut des assassins automates comme des pièces sur un échiquier, si elle les emmaillote comme des momies vivantes, s'ils rient tous deux d'un rire unanime comme des organismes désaccordés ; si les gardes voilés tournent en cercle et se déplacent comme les heures ; s'ils reviennent successivement à leur place avec le rythme d'un balancier : là est cette gravitation secrète dont peu ont vu la subtilité.

Une chose m'est d'ailleurs apparue, c'est que : public, acteurs, ou critiques, ici en France, et dès qu'il sort de l'ambiance ordinaire, un metteur en scène doit travailler seul.

Les courants qu'il essaie de lancer lui reviennent sur la figure ; et l'emphase du père Cenci n'est visible que parce que personne n'a pu se mettre à son diapason [6].

Quels que soient leur acharnement, leur volonté enracinée de bien faire, on ne peut demander à des acteurs venus des quatre coins du théâtre et que rien ne rapproche individuellement, cette espèce de cohésion sacrée, cette conscience d'un effort unanime qui appartint dans d'autres pays et d'autres époques à des troupes longuement exercées et rompues au travail en commun.

Essayer dans ces conditions de créer une géométrie rigoureuse avec des ensembles éphémères et que les circonstances vont bientôt séparer, représentait, il me semble, une gageure dont l'étonnant est qu'on l'ait en partie gagnée.

P.-S. — Que maintenant cette vieille roulure baveuse, qui, avant la guerre, eut du talent dans les bouts-rimés, je veux parler de M. François Porché, éprouve le besoin d'exprimer son ire à propos d'un spectacle qui, Dieu merci, ne lui ressemble pas, cela n'empêchera pas *les Cenci* d'avoir fait plus de bruit que ses pièces, lesquelles, pour nombreuses soient-elles, n'ont pas eu souvent l'occasion d'étaler leur médiocrité [7].

Que cet érotomane littéraire aille barbouiller dans les pouponnières des effigies du tzar Lénine, je ne me donnerai certes pas la peine de critiquer son travail avorté.

LETTRES

La disposition typographique des lettres respecte le plus fidèlement possible les documents autographes eux-mêmes.

A JEAN-RICHARD BLOCH

23 avril 1931. [1]

Monsieur,

Ne verriez-vous pas un moyen, en y songeant un peu sérieusement, de mettre sur pied un projet concernant la création d'un théâtre d'un nouveau genre. La lecture attentive de votre « Destin du Théâtre » [2] me démontre que nous sommes très près l'un de l'autre sur pas mal de points essentiels, et il ne faut pas me juger sur les représentations hâtives et improvisées avec des moyens de fortune, du « Théâtre Alfred Jarry ». Ces représentations ne signifiaient très exactement ni mes tendances véritables, ni mes possibilités de réalisation au point de vue purement technique et professionnel. Mes tendances me poussent vers le « Théâtre intérieur », le théâtre incarnation de rêves, de pensées projetées sur la scène comme à l'état pur et sans barrière, je voudrais dire sans indication de provenance ! ! ! Un théâtre qui tourne le dos à la vie, au réel, qui n'admet pas de limite, pas de transposition visible. Un théâtre non basé sur la psychologie humaine, habituelle des caractères, qui prend position visible. Un théâtre non basé sur la psychologie est répartie entre les hommes et les objets, où les conflits trouvent leur résolution dans un heurt à la fois de forces physiques, de sentiments élevés à la dignité de véritables personnes, d'hallucinations organiques luttant avec les hommes et objectivées. Bref, un théâtre où la liberté de l'esprit trouve son expansion absolue et sous toutes les formes possibles : est-ce que le théâtre antique s'amusait à déterminer rigoureusement la psychologie de ses dieux ? ? ? Ce théâtre réintégrerait devant son public la conception du spectacle absolu, donnerait l'équivalent d'une sorte de music-hall intellectuel, où tous les sens et toutes les facultés trouveraient en même temps leur satisfaction. Je ne puis dans une simple lettre m'étendre plus longuement là-dessus, mais enfin je suis très préoccupé par l'idée de faire aboutir ce projet. Le plus difficile serait de trouver des pièces : au programme l'Empédocle de Hölderlin, les Cenci de Shelley [3], malgré leur caractère humain et brutal mais où l'on réintroduirait plastiquement l'idée intégrale de Shelley poète, une pièce de Jean-Richard Bloch, un drame de Byron, la Tragédie de la Vengeance de Cyril Tourneur, etc., etc.

On ne fait rien pour le vrai théâtre en France.

Il me semble qu'il serait facile d'émouvoir certains milieux, certains groupements, peut-être certaines fortunes en leur proposant cette idée de création d'un théâtre peut-être national à conséquences et à prolongements européens, avec contre-coups mondiaux. Un théâtre qui fixerait la notion d'un style de mise en scène inventé *ici*. Car pour moi le point de départ et la pierre de touche du vrai théâtre est la mise en scène en comprenant ce mot dans son sens profond d'efficacité visuelle, sonore et dans l'espace du style théâtral d'une œuvre écrite.

J'en suis toujours à chercher ma voie, et d'une façon terriblement âpre, et comme un homme traqué par la vie, la mise sur pied d'un projet semblable me permettrait de la trouver.

Bien cordialement à vous.

ANTONIN ARTAUD.

45, rue Pigalle, Hôtel St-Charles, Paris.

A JEAN PAULHAN

Paris, 6 septembre 31. [1]

Très cher ami,

Je suis rentré à Paris depuis cinq jours [2]. Dès que vous y serez de votre côté faites-moi signe [3]. Pensez-vous cette fois m'envoyer des épreuves de l'article [4]. Ce sera comme ce sera pour vous le plus commode.

De tout cœur vôtre [5].

Antonin Artaud.

P.-S. — Avez-vous remarqué au Louvre les peintures d'un certain Lucas Van den Leyden. Ce n'est pas sans ressemblances [6] avec le Théâtre Balinais. Et cela donne[7] l'idée d'un certain théâtre supérieur, d'inspiration certainement *ésotérique*[8] comme doit être tout vrai théâtre qui se respecte. Il y a autant de différence entre cette peinture peu connue (mais d'inspiration supérieure, et de réalisation supérieure[9] et d'une perfection quasi magique) et la soi-disant grande peinture des Titien, des Rubens, des Véronèse, des Rembrandt même[10], et autres façonniers émérites et *artisans* d'un plâtras où se joue seulement l'épiderme de la lumière, des formes et des significations, — qu'entre le théâtre d'initiés ancestraux des Balinais et notre sale théâtre à nous. Cette peinture d'ailleurs qui date de 1453 est au point de vue intensité et fraîcheur du coloris comme peinte il y a 24 heures au lieu que la peinture des peintres de la Renaissance est bue par la toile et rentre de plus en plus dans l'ombre.

A. A.

A JEAN PAULHAN

Dimanche
24 janvier 1932.

Cher ami,

J'ai l'impression qu'à la lecture ma conférence vous a un peu déçu [1]. Car si je me souviens bien vous m'avez dit vouloir la faire passer d'urgence comme le manifeste des idées théâtrales de la N.R.F. Or vous semblez avoir changé d'avis puisqu'elle ne passe plus en tête du n°. D'autre part la considérant comme une chose importante vous lui avez donné un tour de faveur et je vous en remercie, mais vous m'avez dit d'autre part et tout dernièrement que devant l'abondance des matières elle avait failli ne pas passer ; c'est donc que vous ne la considériez plus comme une chose ausi urgente puisqu'elle vous paraissait pouvoir attendre. Maintenant, et voici pourquoi je vous écris, dites-moi bien sincèrement votre avis, parlez-moi en ami, sans crainte de me froisser. C'est un service à me rendre que de me permettre de me rendre compte de mes défauts [2]. Je sais que cette conférence contient quelques petites imperfections de forme et que je n'ai pas tiré le même parti de toutes les idées jetées en vrac dans son texte, mais même dépouillée de tous les trucages de la lecture à haute voix où j'ai déployé toutes les ressources de mon métier d'acteur je crois qu'elle contient des choses importantes, des choses essentielles, et je crois avoir mis le doigt sur une ou deux idées de toute première importance.

Eclairez-moi, je vous prie, en détail sur tout cela, sur tous les points que je vous signale.

Et croyez-moi votre ami.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — J'ai appris dernièrement que Denoël vous avait envoyé à plusieurs reprises des manuscrits et des manuscrits peu intéressants. Je vous prie de croire qu'il l'a fait à mon insu et que j'en aurais désapprouvé l'envoi si je l'avais connu. D'autre part Denoël vous a-t-il parlé de la conférence [3] ? Ne m'en veuillez pas de toutes ces questions un peu tatillonnes et mesquines. J'ai déjà d'assez graves difficultés avec mon propre esprit et je voudrais savoir dans quelle mesure elles sont visibles au dehors.

Votre ami,

ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Mardi
26 janvier 1932.

Cher ami,

Je crains que ma lettre d'avant-hier dimanche ne vous ait un peu blessé. J'y exprimais fort mal ce que j'avais à vous dire. Vous m'en excuserez mais comprendrez que je me trouve à nouveau dans une période de trouble intellectuel intense, période où mes scrupules et mes angoisses sur la valeur des productions de mon esprit affluent avec le plus de violence, de fréquence, d'unanimité.

C'est ainsi que je me trouve absolument incapable de revenir sur une pensée, de *corriger* ce que mon cerveau m'a fourni d'un bloc sous peine de perdre toute ma pensée ; et il n'y a rien à faire. C'est pourquoi je suis tellement anxieux et tracassé par la valeur réelle de ma conférence et je serais désespéré qu'une chose où j'ai pu tout de même exprimer une partie de ce que je pense, quoique mal et sans aucune spontanéité, se révélât tout d'un coup détestable, condamnable et sans valeur et c'est pourquoi je vous demandais de me fixer avec précision et franchise, je veux dire sans scrupule et *sans rien ménager,* à ce sujet. Et pourquoi je voulais savoir tout ce qu'ont pu vous en dire toutes les personnes qui me connaissent et vous connaissent afin, en fonction de toutes ces opinions sincères, de me faire moi-même une opinion définitive.

Voilà, cher ami, ce que je voulais vous dire.

Je pense à 2 essais : l'un sur Apollonius de Tyane, l'autre sur le Dante.

Et il me semble avoir trouvé, mais c'est une illusion un peu bien optimiste, une nouvelle façon poétique de considérer les rapports entre la matière et l'esprit. Je m'expliquerai là-dessus.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je veux faire pour la N.R.F. un essai important sur René Guénon [1].

AU DOCTEUR ALLENDY[1]

Cher ami,

La conférence est expédiée.

J'espère beaucoup qu'on la publiera.

J'ai écrit 2 lettres à ce sujet à Paulhan où j'insiste sur son caractère important et sur le fait qu'elle résout un problème capital.

Votre ami,

A. Artaud.

A JEAN PAULHAN

Samedi soir,
30 janvier 1932.[1]

Mais, cher ami, je ne me suis permis de vous faire cette remarque concernant mon article que parce que vous-même m'aviez parlé de le mettre en tête, afin de lui conférer un caractère de Manifeste[2]. Et si je vous ai écrit à ce sujet ce n'est pas certes pour récriminer contre ce changement, mais parce qu'il me semblait que ce changement de disposition matérielle, indiquait un changement plus grave et d'ordre moral dans vos dispositions et appréciations à l'égard de mon article.

Et cela m'inquiétait parce que je suis inquiet par nature et incertain de la valeur de ce que j'écris. Je persiste à penser malgré votre lettre que tout en attribuant à mon article un certain intérêt et une certaine valeur assez significative vous êtes revenu sur l'enthousiasme de la première heure, sinon votre inconscient n'aurait pas oublié votre promesse et votre proposition.

Je n'attache aucune importance aux places 1-2-3-4 ou 5, mais nous n'empêcherons pas que le public et les lecteurs n'en attachent une et ne voient dans le fait de placer cette conférence presque à la fin de la revue (partie du texte), et APRÈS tout le monde, un jugement sur sa valeur.

Je vous ai laissé carte blanche pour les corrections, mais deux ou trois de celles-ci font plus que de corriger des erreurs et fautes grammaticales et de remettre sur pied une syntaxe branlante ; elles dénaturent ma pensée et c'est assez grave.

Ainsi la phrase :

« Il y a accessoirement une idée sur la sexualité et la reproduction, avec Loth mis là, etc. »

EST EN RÉALITÉ :

« Il y a accessoirement une idée sur la sexualité et la reproduction *aux origines,* avec Loth mis là » [3].

Cela est très grave, car ces 2 mots enlevés enlèvent non seulement la poésie de la phrase, mais lui enlèvent son sens profond, et dénaturent toute ma démonstration. Je vous avouerai que j'en suis peiné.

Et il y a ainsi quelques substitutions ou suppressions de mots qui m'ont beaucoup gêné, non, parce que par un sot orgueil d'auteur je tiens à mon texte, mais je tiens à ma pensée et je suis navré quand je la vois s'effondrer et s'effriter ainsi.

Permettez-moi maintenant de vous poser une question :

« La syntaxe vous paraît-elle vraiment quelque chose de si important ? »

Il est manifeste dans les quelques détails que vous m'avez demandé de corriger que mon esprit s'était buté, que lui enlever *un mot* c'était en réalité lui enlever *une pensée,* car il n'aurait pas su confectionner une autre phrase et il aurait fallu refaire d'énormes tranches de texte. Je crois qu'il ne faut pas briser, émasculer la langue, mais il ne me paraît pas gênant que, chez quelqu'un que l'on sent respectueux de la syntaxe, des bévues si énormes que l'on voudra se glissent de temps en temps, si on sent qu'elles font partie de la *forme* du mouvement, du feu spécial, de la facette étrangement allumée d'une pensée particulière et qui avait besoin de cette perversion pour saisir ce feu secret, cette illumination d'une de ses facettes cachées.

Or c'est le cas pour la phrase :

« Il me paraît impossible de mieux exprimer, *dans cette toile* les relations, etc. »[4]

La phrase est sortie dans mon cerveau, d'un jet trouble, mais dûr. — Y mettre de l'ordre c'était raisonner, c'était couper le jet.

C'est intuitivement désormais que j'obéis aux règles de la langue, et tant pis pour la langue quand mes intuitions, ou mon sens de l'harmonie intellectuelle me trompent.

Voilà, je voulais mettre au point avec vous tous ces menus détails et dites-moi ce que vous avez décidé ou pu obtenir au sujet de ma proposition d'assumer d'une manière régulière la chronique des films dans la Revue[5]. Du seul fait de la continuité je pourrai dire des choses que je ne dirai jamais à propos d'un seul film ! Car le choix m'oblige nécessairement à me restreindre, à individualiser mes critiques ; au lieu qu'une chronique régulière permet de prendre position.

En principe les répétitions de Woyzeck devraient commencer ces jours-ci, mais ce n'est plus un secret pour personne que les affaires de l'Atelier sont dans un état terrible, au point d'empêcher Dullin d'entreprendre tout nouveau projet[6]. Et rien ne sera décidé avant de voir comment tournera la pièce de Steve Passeur « Les Tricheurs » dont la générale a eu lieu hier[7].

Pour cette pièce je ne sais pas ce qui s'est passé. Mais elle m'avait fait à la lecture une impression violente, éblouissante et j'ai eu l'impression à la représentation d'avoir affaire à un *technicien,* à un horloger, à un mécanicien des choses de la pensée. Une mécanique bien montée a donc fonctionné devant moi, sans secret excessif et même sans secret du tout.

Bref, j'avais vu une rigueur et une hauteur intellectuelle, là où il n'y avait qu'un jeu un peu artificiel d'esprit. Et le principal artiste n'a pu obtenir un succès qu'en jouant son rôle humainement et sensuellement ; c'est-à-dire au rebours de ce qui est écrit[8].

Je vous écrirai des nouvelles ou viendrai vous voir très bientôt.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A CHARLES DULLIN

(Projet de lettre) [1]

Cher Monsieur Dullin,

Vous devez pouvoir dire maintenant s'il vous semble possible d'entreprendre la réalisation d'un nouveau spectacle. Rappelez-vous qu'il était bien convenu entre nous de vive voix, que *Woyzeck* suivrait *l'Ombre* [2] dans les spectacles des Mardis. Si donc nous voulons que ce nouveau spectacle passe à son tour dans 3 mardis d'ici il faut immédiatement en entreprendre la réalisation et commencer à répéter.

Je vous le dis en toute franchise, je considérerais comme un désastre pour moi si vous aviez décidé de monter encore une autre pièce avant *Woyzeck*. Ce serait une déception pénible et très démoralisante. D'autre part en ce qui concerne la qualité du spectacle que je vous donnerai, vous savez que je peux me tromper, mais vous êtes sûr qu'il y aura par un côté quelconque quelque chose qui sortira de l'ordinaire dans ce spectacle, qui apportera une note imprévue et je crois que dans les circonstances actuelles c'est bien ce qu'on attend.

A JEAN PAULHAN

Paris,
4 mars 1932.
Vendredi.

Très cher ami,

Je pense que vous devriez écrire à Dullin pour lui dire que vous vous étonnez de voir reculer la réalisation de Woyzeck à une date indéterminée ; et voici pourquoi : il n'y a *en réalité* pas de raison pour que nous ne passions pas tout de suite à la réalisation de Woyzeck. L'Atelier dure, c'est donc qu'il n'est pas à bout et Woyzeck n'imposerait à Dullin comme frais supplémentaires que le cachet de quelques figurants pour le petit nombre de représentations prévu. Les décors, Dullin les a, je veux dire qu'on peut toujours dans un théâtre reconstituer un nouveau décor avec les éléments existants. En outre Raymond Rouleau, le metteur en scène du « Mal de la Jeunesse » dont Gide pense inexplicablement tant de bien et dont moi pour des raisons aussi bien techniques qu'artistiques j'en pense si peu [1], Raymond Rouleau qui est un des anciens interprètes de mes spectacles à moi et que j'accuse d'avoir utilisé dans sa pièce tous mes procédés à moi, de jeu et de mise en scène, et qui a pour habitude de marcher sur mes brisées, annonce une représentation en Belgique du Théâtre du Marais de ce même « Woyzeck » dans une autre traduction [2]. Manifestement il veut nous enlever la primeur de cette réalisation et je ne m'étonnerais pas que Dullin soit de mèche et en somme nous ait trahis, si romantique et puérile qu'une telle supposition puisse être dans sa forme exagérée [3].

Il faut donc faire quelque chose mais une protestation platonique ne suffirait pas. Or je sais que Dullin ferme l'Atelier dans un mois d'ici et part en tournée après avoir donné ici à l'Atelier une *nouvelle pièce*. Il me semble que l'occasion serait on ne peut mieux choisie pour nous permettre de réaliser ce même « Woyzeck » dans son théâtre en soirée après son départ de Paris. Ne croyez-vous pas qu'il y aurait quelque chose à faire bien que les circonstances soient bien peu favorables. Il me semble que justement à cause des circonstances si l'on pouvait trouver une somme d'argent minime on pourrait jeter avec Dullin les bases d'un arrangement afin qu'il nous cède sa salle à peu de frais. Il prendrait les recettes et nous nous chargerions de monter chez lui un ou plusieurs spectacles avec un pourcentage. La seule question serait d'avoir les quelques milliers de francs nécessaires pour payer, nous, quelques figurants, et machinistes, ayant la salle pour rien. Voulez-vous y réfléchir et en tout cas peut-être pourriez-vous écrire à Dullin pour lui dire que vous vous étonnez de voir qu'il n'a pas donné suite à son projet.

Je vous verrai bientôt.

Votre sincère ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Lundi
7 mars 1932.

Cher ami,

Peut-être me suis-je à nouveau très mal exprimé. Je sais que Dullin part en tournée *faute d'argent* vers le 15 avril, mais qu'étant donné les moyens dont il dispose, possédant une salle, une troupe et des décors, il ne faudrait que peu de chose pour que nous puissions monter *Woyzeck* en son absence. Et partant de là je me suis demandé pourquoi au lieu de nous mettre dans les mains de quelqu'un devant qui nous ferons nécessairement figure de concurrents, pourquoi ne pas essayer une fois pour toutes de conquérir notre autonomie. Je sais qu'un appui financier est dans les circonstances actuelles difficile à trouver pour une chose désintéressée, d'intentions pures, et dans les milieux qui font profession de protéger les arts ! Mais je connais, figurez-vous, un financier, et je me suis demandé s'il ne serait pas possible de lancer une affaire théâtrale, qui serait au théâtre ce que la N. R. F. est à la littérature, qui jouerait des œuvres de qualité suivant des procédés de mise en scène inspirés de mon article [1], et développés. Avec l'appui moral d'André Gide, Paul Valéry, Valery Larbaud, Léon-Paul Fargue, de vous-même, d'Albert Thibaudet, de Julien Benda, de Gaston Gallimard, et de Jules Supervielle [2], j'ai idée que ce financier, du nom de Grinief, et directeur actuellement du Comptoir National Cinématographique, 36, Avenue Hoche, parviendrait à construire une affaire solide et durable. Les salles de théâtre actuellement ne manquent pas et je crois qu'on les aurait pour peu d'argent. Il suffirait que les noms que je viens de vous citer consentent simplement à dire qu'ils accordent leur patronage à une affaire théâtrale dont je m'occuperai au point de vue mise en scène, le choix des œuvres étant fait en commun. Qu'en pensez-vous ? Dites-moi vite ce que vous pensez de la chronique dramatique mensuelle [3].

A vous de tout cœur.

A. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Vers le 20 mars 1932.*] [1]

Cher ami,

J'ai été obligé de refaire la chronique que je ne pouvais vraiment laisser passer ainsi [2]. Elle est maintenant fouillée et complète et très supérieure à l'autre et je crois que je n'ai pas à en rougir.

J'espère qu'il sera temps pour qu'elle puisse paraître en avril ; en tout cas, pour rien au monde, je ne voudrais voir paraître l'autre, mais je suis sûr qu'il sera encore temps. Le temps des corrections d'épreuves sera remplacé par celui d'une nouvelle composition et je m'en remets à vous du soin de faire les dernières corrections.

Je passerai mardi soir à 6 heures.

Excusez-moi, mais j'ai été débordé tous ces temps-ci par des travaux hélas ! peu lucratifs.

A vous bien amicalement.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Si vous voyez J. Supervielle dites-lui qu'il ne désespère pas au sujet de son article[3]. Je suis en train de le faire, mais je le récris sans cesse, comme pour tout ce que je fais. Il me faut du temps et des épreuves larvées innombrables avant de *trouver* ma forme.

Merci encore.

A. A

A VALERY LARBAUD

Mardi 22 mars 1932. [1]

Cher Monsieur,

Vous avez répondu de façon bien touchante et flatteuse à l'envoi de l'un de mes livres.

J'ai actuellement un important projet de Théâtre pour lequel je demande à un petit nombre d'écrivains de la N. R. F., leur adhésion. Et je les prierai de vouloir bien faire partie d'un Comité chargé de définir l'orientation de ce théâtre.

En principe pouvez-vous me faire confiance pour mener à bien une tentative théâtrale d'un genre nouveau et voulez-vous me donner votre nom.

Recevez, Monsieur, l'expression de mes sentiments de haute considération.

ANT. ARTAUD.

4, rue du Commerce.

A ANDRÉ GIDE

Mardi
29 mars 1932. [1]

Cher Monsieur,

Je projette de faire une nouvelle tentative théâtrale pour laquelle j'ai l'intention de demander à un petit nombre d'écrivains de la N. R. F. : vous, Albert Thibaudet, Paul Valéry, Valery Larbaud, Julien Benda, Jean Paulhan de me donner l'appui de leur nom, et de consentir à faire partie d'un comité de direction qui serait chargé de choisir les pièces à jouer, et de consacrer de son autorité l'orientation générale de ce théâtre. Au point de vue des principes ils seront conformes à ceux que j'ai exprimés dans mon article de février dernier de la N.R.F. [2], rendus plus souples et plus adaptés aux besoins de la sensibilité actuelle.

D'ailleurs il faudrait que je vous en parle de vive voix. Ne voudriez-vous pas me donner un rendez-vous dès votre retour à Paris ?

Mon projet est extrêmement sérieux et l'adhésion que je vous demande n'est pas de pure forme.

Vous ne pouvez refuser de parler avec moi de tout cela.

Dans l'attente d'une réponse favorable qui me toucherait beaucoup je vous prie de me croire votre très dévoué

ANTONIN ARTAUD.

4, rue du Commerce, 4, E. V.

AU DOCTEUR ET A MADAME ALLENDY

[Berlin, le 20 mai 1932.] [1]

A très bientôt, j'espère.
Après un travail *honteux* [2].

A. Artaud.

Supervielle ayant communiqué mon article à Paulhan, il a été décidé que Le Théâtre Alchimique paraîtrait en même temps à la N.R.F. et à Buenos Aires. Revue « *Sur* ».

A JEAN PAULHAN

Mardi
14 juin 1932. [1]

Cher ami,

Entendu pour dimanche. Je viendrai directement à Chatenay [2] vers 7 heures 1/2 du soir, avec Rolland de Renéville.

D'ici là je voudrais savoir si « Le Théâtre Alchimique » paraîtra à la N. R. F. J'avoue tenir beaucoup à ce qu'il paraisse dans les circonstances actuelles. Car la question de l'Eternelle Sagesse n'est pour moi pas encore résolue et je n'ai pas opté pour l'informel et pour le Rêve au détriment d'une certaine action. Je cherche la réconciliation de l'acte matériel et de l'acte spirituel sur un plan efficace où la question ne se pose plus, mais où quelque chose soit effectivement *changé*. Donc faites l'impossible pour que cela paraisse très bientôt car d'autre part je veux annoncer mon théâtre. Est-il possible si je fais une chronique sur mon théâtre qu'elle paraisse en août. Mais s'il faut choisir je préfère que ce soit « Le Théâtre Alchimique » qui paraisse à ce moment-là.

Votre ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 25 juin 1932.
Samedi.

Cher ami,

Un interview de moi paraît aujourd'hui dans l'*Intran*[1] où l'on déforme ce que j'ai dit et où on me fait dire ce que je n'ai pas dit. Comme il contient des assertions insoutenables j'ai demandé une rectification. On m'a promis de la faire paraître demain dimanche sous forme d'une lettre que j'ai écrite à l'*Intran*[2]. Je pense qu'il n'y aura pas de nouvelle difficulté. Quant au titre de Théâtre de la N.R.F., j'ai insisté sur le fait que vous me donniez le droit de me servir du titre mais qu'il s'agissait d'un théâtre patronné par la N. R. F. Il se peut qu'il y ait en outre des difficultés avec André Gide. Car on annonce que je jouerai une pièce de lui. Or j'ai dit au rédacteur de l'Intran exactement ceci : « Si André Gide a une pièce et qu'il veuille me la confier je la jouerai naturellement », ce qui ne présuppose entre nous un accord qui pour l'instant n'existe pas sur le point de savoir si je jouerai une pièce d'André Gide.

Je vous serai très reconnaissant de vouloir bien avertir André Gide, Julien Benda et Albert Thibaudet sur tous ces points et de leur dire ce que j'ai dit afin qu'ils ne s'offusquent pas de ce que le rédacteur de l'Intransigeant m'a fait dire.

Je pense que nous nous verrons au courant de la semaine qui vient pour mettre sur pied le manifeste[3] dont je vous ai parlé et dont j'espère que tous les écrivains qui ont accepté de faire partie du comité de direction de ce théâtre voudront bien le signer. Voulez-vous leur en parler.

Merci de tout ce que vous avez déjà fait et pourrez encore faire et croyez-moi votre fidèle ami et croyez en mon indéfectible amitié pour vous.

Votre

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, 27 juin 1932.*] [1]

Cher ami,

J'espère que vous aurez lu ma lettre rectificative d'hier dimanche dans l'Intransigeant [2]. J'avais demandé au rédacteur de me soumettre le papier avant de le porter à l'impression, il m'a présenté des épreuves qu'il a corrigées devant moi mais quand il est arrivé à l'imprimerie les épreuves étaient déjà tirées. D'où les erreurs de l'article. J'espère que cela ne me vaudra pas d'ennuis ni surtout de protestations qui nuiraient à l'avenir d'un projet plein de promesses.

A vous.

Votre ami,

Artaud.

A MARCEL DALIO

[*Paris, le*] *27 juin 1932.* [1]
Lundi.

Cher ami,

Tu auras vu d'après l'interview et ma lettre de l'Intransigeant que mes projets sont en bonne tournure [2]. J'ai téléphoné chez toi samedi pour te fixer un rendez-vous. On n'a pas dû te transmettre mon coup de téléphone ou on l'a fait trop tard. Il serait néanmoins *très urgent* que je te voie. Je t'ai demandé l'autre jour les *yeux dans les yeux* si tu croyais à cette affaire, car elle est d'une nature que l'on doit s'engager à fond ou ne pas s'engager du tout. Il s'agit en somme de faire table rase. Et j'ai trouvé assez humoristique que tu me demandes si j'avais l'intention de faire un théâtre d'art, car il me semble que par *définition* même ce risque est écarté : un théâtre d'art ne peut être qu'un théâtre à côté ! Mais un théâtre qui vise à tout démolir pour en revenir à l'essentiel, pour chercher par des moyens spécifiquement théâtraux à réatteindre l'essentiel, ne peut pas être un théâtre d'art, et cela *par définition*. Faire de l'art, faire de l'esthétisme, c'est viser à l'agrément, à l'effet furtif, extérieur, passager, mais chercher à extérioriser des sentiments graves, rechercher des attitudes essentielles d'esprit, vouloir donner aux spectateurs l'impression qu'ils *risquent* quelque chose, en venant écouter nos pièces, et leur rendre sensible à l'esprit une nouvelle idée du *Danger*, je crois que ce n'est pas faire de l'art, cela.

J'ai pris avant de te téléphoner plus de temps que je n'aurais cru car je voulais être absolument prêt. Maintenant je crois l'être.

Je sais de quoi je veux parler avec toi et je suis en mesure de te dire d'une manière objective ce que je veux faire.

Et en attendant que des auteurs nouveaux nous apportent des pièces qui soient dans la ligne de l'essentiel, et qui soient capables de l'exprimer avec les moyens scéniques, vocaux et plastiques que je préconise, j'ai un programme.

Le point sur lequel je veux insister est que les pièces que j'ai choisies ne sont pas pour moi une fin, un but, mais un moyen : « elles sont telles qu'elles ne peuvent pas gêner l'emploi des procédés de mise en scène que j'ai en vue ».

Et à leur tour, il faut qu'il soit bien entendu que, pour si spectaculaire qu'ils soient, ces procédés de mise en scène qui visent à réaliser une certaine idée du spectacle intégral ne veulent pas bien entendu faire du spectacle le but et la fin du théâtre.

Je ne veux pas en un mot qu'on puisse me reprocher de faire du théâtre d'art, et du théâtre archéologique, ceux qui me feraient ce reproche n'auraient pas compris ce que je cherche. Cela n'a rien de secret et je ne crains pas que l'on me prenne mes idées car je compte les développer à fond dans un manifeste précis et qui sera rendu public.

Pratiquement la question qui se pose pour moi est celle-ci :

« les spectacles étant choisis, il me faut une troupe d'acteurs qui puissent se prêter à tous ces procédés de mise en scène, qui traduisent *minutieusement* les indications que je leur donnerai ; car, bien entendu, on ne pourra arriver à une mise au point mathématique des réalisations que nous tenterons que si les acteurs sont disposés à suivre scrupuleusement les indications que je leur donnerai ».

En d'autres termes ces spectacles *vivant* de certains procédés de mise en scène, c'est sous ma direction que les acteurs seront appelés à les réaliser.

Et il me faut donc un homme, mais un homme merveilleux qui pourra dans le domaine pratique et financier apporter des initiatives vraiment révolutionnaires, aussi révolutionnaires que celles que toi et moi avons admis qu'elles étaient possibles et même nécessaires dans le domaine artistique, plastique, et dans celui des idées. Je dis que ces initiatives devront être révolutionnaires, non par goût, et dans un désir maniaque de tout chambouler, mais parce que je crois que dans les circonstances actuelles seules des conceptions nouvelles en matière de finances peuvent avoir chance de créer une affaire solide et qui puisse durer. Cet homme, rien n'empêche que ce soit toi, et je te demande même si avec les éléments que je t'apporte, l'appui de la N. R. F., son nom, et les noms des écrivains qui m'ont promis de m'appuyer de leur autorité, tu te charges de créer une affaire solide, c'est-à-dire d'obtenir tous les genres de crédit qui puissent nous permettre d'avoir une salle, des décors, de la publicité et un peu d'argent liquide qui nous permette de commencer.

Il faut que nous reparlions de vive voix de tout cela et dans cette attente je suis ton ami,

Ant. Artaud.

4, rue du Commerce, 4, XV^e^, E. V.

A MARCEL DALIO

(Projet de lettre)

Mercredi
29 juin 1932. [1]

Mon cher Dalio,

J'ai téléphoné mais en vain. Il faut que je te voie d'urgence. Je pense que tu auras vu interview et lettre rectificative.

J'ai un programme,
une doctrine,
des appuis.

Il me reste à trouver l'homme qui donnera vie effective et pratique à tout cela et établira l'affaire sur des bases commerciales.

Mais il doit être bien entendu que les personnes qui me donnent leur appui et la N. R. F. tout entière ne me le conserveront que si le théâtre que j'ai en vue demeure fidèle aux principes formulés dans mon article de la N. R. F. :

La mise en sc(ène)[2] et la Métaph(ysique)[2],

et si au point de vue scénique je suis seul chargé de leur trouver une issue concrète.

En d'autres termes, si les spectacles dont le choix pourra être discuté par nous tous sont mis en scène exclusivement par moi au point de vue décors, éclairage, mouvement, jeu, direction des acteurs, etc., etc.

Le manifeste que nous publierons insistera sur le fait que ce théâtre prétendra exprimer toutes les modifications prochaines de l'esprit actuel, dans ce qu'il a de profond, dans cette conscience qu'il a prise de la nécessité d'en revenir à l'essentiel pour avoir le droit de vivre, et il donnera les moyens objectifs d'en revenir théâtralement à l'essentiel.

Comptant sur un mot de toi, je te prie de croire, etc.

Ant. Artaud.

P.-S. — Je serai samedi chez Francis[3] à 7 hres. Tâche d'y venir.

A MONSIEUR VAN CAULAERT

Paris, mercredi.
5 juillet 1932.[1]

Cher Monsieur,

Je vous ai dit en quoi consistaient mes projets et les appuis que j'avais obtenus.

Voici quelques précisions supplémentaires.

Je ne sais pas où nous logerons, mais il se peut que je me décide pour un hangar que je ferai arranger et reconstruire suivant les principes qui ont abouti à l'architecture de certaines églises, ou mieux de certains endroits sacrés et de certains temples du Haut Thibet. Je me fais du théâtre une idée religieuse et métaphysique mais dans le sens d'une action magique, absolument effective.

C'est vous dire à quel point ce théâtre veut rompre avec toutes les idées sous lesquelles on entend le théâtre en Europe en 1932.

Je crois en l'action réelle du théâtre mais sur le plan de la vie. Inutile de vous dire, après cela, que je considère comme vaines toutes les tentatives faites pour faire servir en Russie le théâtre à des buts sociaux et révolutionnaires immédiats. Et cela si nouveaux que soient les procédés de mise en scène employés. Ces procédés, dans la mesure où ils se veulent asservis aux données les plus strictes du matérialisme dialectique, tournent le dos à la métaphysique qu'ils méprisent, et demeurent de la mise en scène suivant l'acception la plus grossière de ce mot. Il faudrait ici pousser la discussion car 2 conceptions de la vie et de la Poésie s'affrontent, conceptions dont le théâtre est solidaire dans son orientation.

J'ai envisagé de donner un programme, mais ce n'est pas important et ce n'est pas mon but de jouer des pièces écrites. Le théâtre ne redeviendra lui-même que le jour où les auteurs dramatiques, s'imposant de nouvelles disciplines, changeront leur inspiration et surtout leurs moyens d'écriture. La question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage, langage spatial, langage de gestes, d'attitudes, d'expressions et de mimiques, langage de cris et d'onomatopées, langage sonore, où tous les éléments objectifs aboutiront à des signes soit visuels, soit sonores, mais qui auront autant d'importance intellectuelle et de signification sensible que le langage des mots. Les mots n'étant plus employés que dans les parties arrêtées et discursives de la vie, comme une clarté plus précise et objective apparaissant à la pointe d'une idée.

Et je compte essayer de faire autour d'un thème connu, populaire ou sacré, un ou plusieurs essais de réalisation théâtrale où les gestes, les attitudes, les signes *s'inventeront* au fur et à mesure qu'ils seront pensés et directement sur la scène, où les mots naîtront pour clore et faire aboutir dans un domaine reconnu ces discours lyriques faits de musiques, de gestes et de signes actifs. Et il faudra trouver un moyen de noter comme sur des portées musicales avec un langage chiffré d'un nouveau genre tout ce qui aura été composé.

Remerciements et saluts empressés.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

[*Paris, le 8 juillet 1932.*] [1]

Cher ami,

Vous me rendriez un grand service en passant me voir ne serait-ce qu'une heure ce soir vendredi à 10 heures au bar du Dôme.

Savez-vous que Paulhan a été très impressionné par votre objection, qu'il appelle « une objection grave », contre le fait de jouer des pièces anciennes, et contre le fait que mon idée et conception perdrait de ce fait de sa pureté ! En outre ça va mal [2] du côté Gallimard qui serait, paraît-il, très irrité, croyant que j'avais décidé sans lui en référer d'appeler ce théâtre, théâtre de la N.R.F. [3], mais son opposition si elle persiste m'incitera à ne pas limiter ma tentative *même en apparence* et pour le public à l'esprit N. R. F. dont le titre m'enfermerait dans un cadre.

Au fond ça va mieux que jamais. Car je vois apparaître des appuis PRÉCIS et d'une immense importance.

Je vous en parlerai.

Votre ami,

ARTAUD.

A MONSIEUR VAN CAULAERT
ou
A MONSIEUR FOUILLOUX

(Projet de lettre)

Paris, vendredi
8 juillet 1932. [1]

Cher Monsieur,

Comme vous le savez, j'ai un projet de théâtre conformément à mon article [2], mais pratiquement et au point du développement culturel où nous sommes tout l'effort d'un théâtre comme celui-là doit consister à concrétiser et objectiver des principes semblables et leur trouver une expression analogue. Toute l'originalité de ce théâtre tend à la recherche d'un nouveau langage scénique à base de signes ou gestes actifs et dynamiques et non plus de mots. Quoi qu'il en soit, le théâtre s'il veut vivre ne peut continuer à se présenter comme une sorte de délassement digestif, et être au mieux, quand excellent, un amusement de lettré intelligent et cultivé. Je crois que le but du vrai théâtre est de nous réconcilier avec une certaine idée de l'action, de l'efficacité immédiate dont quelques-uns pensent qu'elle doit se développer sur le plan utilitaire et de la vie, et de l'actualité, et dont il me semble, ce en quoi je ne puis qu'épouser les idées de certains hauts penseurs du siècle, qu'elle doit chercher à atteindre les régions profondes de l'individu et créer en lui une sorte d'altération réelle, quoique cachée et dont il ne percevra les conséquences que plus tard. C'est mettre le théâtre sur le plan de la magie, et cela nous rapproche de certains rites, de certaines opérations de l'ancienne Grèce et de l'Inde par tous les temps. Toutefois nous devons nous comprendre et il ne faut pas croire que le théâtre suivant cette conception soit réservé à une élite d'esprits religieux et mystiques et d'initiés.

Il y a des degrés. J'ai essayé de vous dépeindre le but profond de cette tentative, mais pratiquement il faut rechercher les moyens élémentaires, simples, visibles, extérieurs de produire de pareils effets et objectivement il ne s'agit que d'élargir les moyens d'expression du théâtre qui pourra ressembler de prime abord à une sorte de music-hall grouillant d'expressions, d'images solides, à une pantomime sonore et *parlée,* à des séries de tableaux et d'images en musique — car la musique conçue dans un esprit nouveau aura une grande importance dans ce théâtre, et ces jeux d'expressions, d'intonations et de paroles seront centrés autour de thèmes simples et clairs et connus quand ils ne le seront pas autour d'œuvres dramatiques de marque : Woyzeck, Webster et mélodrame meilleure veine romantique qui en seront prétexte et objet.

J'ai essayé développer grands points mon idée. Et quelle que soit la confiance qu'on soit disposé à m'accorder. Car j'ai derrière moi des réalisations théâtrales, un mouvement se crée et existe autour de ces idées, milieu N. R. F. et quelques autres. Si non impossibilité radicale, à première vue, vous intéresser tentative, voulez-vous fixer rendez-vous, à condition que L. Jouvet[3] avec qui tout ceci fait en plein accord ne veuille pas réaliser quelque chose lui-même en dehors C. D. C. E.[4]

A vous bien cordialement.

ARTAUD.

4, rue du Commerce.

A GASTON GALLIMARD

Samedi
Paris, 9 juillet 1932. [1]

Monsieur,

Je sais que vous avez été ému par l'interview de moi qui a paru dans l'Intransigeant « et annonçant que la N. R. F. avait décidé de fonder un Théâtre dont j'avais obtenu la direction ». J'ai pourtant écrit à Jean Paulhan à peine cet interview paru une lettre et un pneumatique, pour lui dire que non seulement j'en réprouvais les termes, qui ne correspondaient en rien à ce que j'avais dit, mais encore que toute cette histoire de théâtre de la N. R. F., des compétitions qui soi-disant s'étaient produites autour de sa direction, et des gens qui briguaient cette direction, avait été *forgée de toutes pièces et absolument à mon insu par le rédacteur de l'Intransigeant ;* et que je considérais en conséquence comme parfaitement injuste de supporter la responsabilité de propos que je n'avais pas tenus, ni permis de tenir, ni induit et poussé à tenir d'aucune manière et en aucune circonstance.

Je crois que mon démenti ne peut pas être plus net.

D'ailleurs le rédacteur de l'Intransigeant qui a fait l'interview s'offre à témoigner de la véracité de mes affirmations.

Il me semble dans ces conditions que vous ne pouvez pas me refuser une entrevue ; si occupé que vous soyez vous devez dans l'étendue d'une journée pouvoir me consacrer une demi-heure.

Si je tiens à vous voir et si j'insiste, c'est qu'il m'importe beaucoup de vous donner de vive voix tous les apaisements que vous pouvez souhaiter. Et ensuite c'est qu'il me paraît impossible que vous vous montriez hostile ou seulement indifférent à nos projets.

Il est dans le principe de ces projets de prévoir des modifications profondes dans les statuts économiques sur lesquels nous vivons et d'essayer de créer une affaire théâtrale en conséquence[2], et en harmonie avec toutes les modifications prochaines qui se produiront sur le plan des idées et sur celui de la sensibilité.

Homme d'affaires, conforme à vos vues,
et salutations empressées.

A. ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Mercredi 13 juillet 1932.[1]

Mon bien cher ami,

Je crois que vous n'avez pas très bien compris le genre de difficultés auxquelles je me heurte dans la rédaction de mon manifeste[2]. Je ne vous reproche pas en règle générale d'avoir un esprit tourné vers l'essentiel, je vous reproche de faire tourner votre esprit à vide, d'une manière gratuite et desséchée, et de développer vos conclusions, de faire fuser le résultat de vos recherches, dans un domaine non réel et inefficace, où elles n'ont d'autre valeur que littéraire, verbale, sans accointance d'aucune sorte avec le monde où nous vivons. Votre ascèse est pour tout dire inhumaine et il me paraît indispensable d'affirmer qu'aucune conquête, où qu'elle tende et viserait-elle la réalité métaphysique la plus rare et la plus dense, n'a de valeur qu'*en fonction* du plan physique, terrestre, matériel et humain où nous vivons. Outre que ce que nous pouvons atteindre de la vérité dans la mesure où nous le faisons avec des moyens humains donc limités par essence ne peut avoir de valeur que par rapport à certaines possibilités tout actuelles et immédiates de l'esprit, il me paraît évident que nous ne la recherchons, que nous n'y tendons que parce que nous en sommes séparés. Je veux dire que la vérité n'est pas une question de définition. Poser la question comme si on posait un problème d'école, en nous demandant quelle idée nous nous faisons de la vérité, quels sont nos moyens d'y atteindre, et quel est le discriminant, quelle en est la pierre de touche, de quelle façon nous croyons possible de déterminer que nous la possédons, c'est poser la question d'une manière fausse, c'est nous faire une fausse idée et de la nature de la vérité, et de la valeur des idées, et du fonctionnement de l'esprit. Je n'ai pas l'intention pour aujourd'hui de reprendre le problème de la vérité et de le discuter. Un problème plus restreint mais tout aussi difficile se pose à moi, le problème du théâtre, et j'ai l'intention d'essayer de le résoudre dans son sens intégral, et sur son plan majeur si j'ose dire, et parvenir à trouver et à fixer la vérité limitée du théâtre sera entre autres choses un acheminement précieux vers la conquête de la vérité totale qui humainement ne peut consister qu'en une attitude d'esprit, la meilleure et la plus profonde possible, la plus capable justement de nous détacher des contingences humaines, attitude philosophiquement parallèle à celle de certaines extases ou de la mort.

Mettre son esprit philosophiquement en état de mort pour, par le moyen de cette conquête intellectuelle, conquérir matériellement et dans l'ordre sensible l'équivalence de cet état philosophique, voilà, il me semble, l'opération majeure, l'opération capitale à laquelle nous devons tendre et qui est la seule qui puisse nous permettre de nous tenir dans la vérité, d'obtenir la vérité, de même que la conquête d'une certaine vérité contingente et organique, répond sur le plan de la matière à l'unification des solides, par expulsion de leur face inerte, et à l'apparition alchimique de l'or. Il s'agit maintenant par expulsion organique de toutes les valeurs inertes du monde contemporain d'arriver à l'apparition de la vérité théâtrale d'une manière qui ne soit pas comme dans toute cette lettre un jeu de l'esprit dans les mots, et des jeux de mots autour d'une grave, d'une essentielle vérité d'esprit.

Donc l'affirmation de la vérité théâtrale ne peut se faire en soi mais à travers tous les obstacles concrets et organiques qui opposent la situation exacte et réelle du théâtre, à cette minute précise, dans la vie et dans les esprits,

la concurrence réelle et philosophique du cinéma,

une certaine conception de l'art et de la vie, conception commune à la grande majorité des gens,

le sort réservé dans le monde moderne à toutes les valeurs morales ou spirituelles, le sort réservé aux idées, etc.

C'est en partant de ce fond rocheux, très situé et très localisé, en cernant physiquement tous ces obstacles que l'on peut, d'une manière efficace, active, décisive, imposer aux gens le sens de la vérité théâtrale qui est à chercher.

Voici grossièrement mes reproches, mes suggestions.

Croyez qu'ils viennent tous d'un ami définitivement sincère et fidèle et qui est vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Mardi 26 juillet 1932.

Mon bien cher ami,

Il faut que vous soyez vraiment tout à fait dingo pour m'écrire une lettre pareille. Et même cette lettre me fait apparaître un côté obsédé et maladif de vous-même dont je ne soupçonnais pas la gravité. Considérez donc que votre dernière lettre remonte à peine à 10 jours. 10 jours pour un homme à la campagne, toujours en face du même point d'horizon vite réduit à quelques lignes essentielles encore plus vite meublées par l'esprit d'une affectivité lassante et identique, 10 jours dans ces conditions c'est beaucoup : pour un homme en ville ce n'est rien. Vous m'avez écrit une lettre merveilleuse ; et j'en étais à me demander, j'en étais *encore à me demander* si j'y répondrais directement ou par l'envoi du manifeste, je n'avais pas *encore* pris conscience de mon retard ; je n'ai pas rencontré G. C..., elle n'a cherché à influencer personne et j'incline même à croire qu'elle est beaucoup moins coupable que vous ne le croyez. Je suis persuadé que si je lisais la lettre que vous lui avez écrite j'y trouverais ce qui lui a fait vous répondre, ce qui l'a poussée à vous répondre comme elle vous a répondu.

Ceci étant réglé, l'autre raison pour laquelle je ne vous ai pas écrit est que je suis prodigieusement *emmerdé* par la rédaction de ce manifeste que je n'arrive pas à mettre sur pied. Expliquez cela comme vous pourrez. Je ne pouvais donc pas vous répondre en vous en parlant puisque le même phénomène d'inhibition intervient chaque fois que je m'attaque si peu que ce soit à lui.

D'ailleurs, on a tort de parler de manifeste, il y a trop de manifestes et pas assez d'œuvres. Trop de théories et pas d'actions. Les idées du théâtre que je veux faire sont contenues dans le « Théâtre alchimique » et dans la « Mise en scène et la Métaphysique » [1]. Je dois faire simplement un papier technique et explicatif pour dire ce que je veux réaliser et comment je compte le réaliser.

Il n'y a pas à porter condamnation sur le théâtre actuel qui se condamne de lui-même et dont les circonstances d'ailleurs sont en train de faire justice. Un théâtre avec lequel le cinéma peut lutter est un théâtre spécifiquement mort. Il suffit, semble-t-il, de se demander quel est le but profond du théâtre, et sa raison d'être dans la vie pour se rendre compte qu'à ce but (que nous sommes quelques-uns à considérer comme transcendant au plus haut point) le cinéma ne peut pas répondre. Le théâtre ne pourra redevenir égal à lui-même que le jour où il aura retrouvé sa raison d'être, que le jour où il aura retrouvé en mode matériel, immédiatement efficace, le sens d'une certaine action rituelle et religieuse, action de dissociation psychologique, de déchirement organique, de sublimation spirituelle décisive à laquelle il était primitivement destiné.

A bientôt j'espère le papier que je dois écrire.

Votre fidèle ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Mercredi
3 août 1932.

Cher ami,

Je suis en train de terminer le manifeste. Je pense qu'il sera très bien, tout à fait ce qu'il faut. Après 10 ou 12 versions mon esprit a fini par se stabiliser autour de la forme qu'il fallait. Je me demande maintenant s'il ne serait pas urgent de le faire paraître, même sans le Théâtre Alchimique car pour que les commanditaires *pressentis* s'ébranlent définitivement il faut que ce manifeste pratique et objectif ait paru. Et en octobre ce serait déjà bien tard — je vous demande donc s'il ne vous serait pas possible de me réserver dès le prochain n° de septembre le nombre de pages qu'il faut, c'est-à-dire 6 ou 7. Est-ce possible. Ce serait bien nécessaire. A. Gide m'a promis non seulement de me faire cette adaptation de la pièce apocryphe de Shakespeare [1], mais encore de la réaliser *à partir de la scène,* en contact étroit avec la mise en scène possible, c'est-à-dire dans une véritable collaboration, et il doit en outre m'écrire une lettre pour me dire qu'il a horreur du théâtre, mais que si le théâtre était possible et au cas où il le serait, il devrait être conforme aux idées dont nous parlons. Je me demande si cette lettre ne sera pas terriblement dangereuse. Je n'ai pu passer vous voir tous ces jours-ci, mais je trouve l'essai de Thomas de Quincey absolument bouleversant, et d'un parallélisme inouï avec mes propres conceptions [2]. Je vous le rapporterai dans 2 ou 3 jours. Mais si par hasard je ne pouvais passer voulez-vous me dire quelle sera la date limite pour vous envoyer le manifeste.

Votre fidèle ami,

Antonin Artaud.

A ANDRÉ GIDE

Paris, dimanche
7 août 1932.[1]

Cher Monsieur Gide,

J'ai fort bien compris les raisons qui vous empêchaient de signer le texte que je vous ai lu. Pourtant je crois que la teneur même de ce texte et sa rédaction y étaient pour beaucoup. Peut-être si vous l'aviez trouvé suffisamment convaincant ces raisons seraient-elles tombées d'elles-mêmes, du moins en grande partie. Aussi n'ai-je pas l'intention de le publier. Ecrit en une nuit il porte la marque de la hâte dans laquelle il a été rédigé. En outre je crois qu'il pose assez mal la question. Il n'exprime rien de *l'urgence,* j'insiste sur ce mot — qu'il y a en ce moment à faire un théâtre qui obéirait à certaines directives, et de la nécessité de ce théâtre. Je crois en effet que le terrain organique de la scène est le lieu d'élection d'une certaine poésie, c'est par l'étendue qu'elle doit se manifester plus que par la Parole, en donnant à ce mot le sens occidental restreint qu'on lui attribue d'habitude, c'est-à-dire le sens d'un profit intellectuel, tourné vers l'intérieur des mots, vers ce qu'ils ont de limité, d'achevé, de complètement inventorié par l'esprit, donc sans possibilités d'expansion, c'est-à-dire sans efficacité réelle. Ceci étant j'ai fait un autre texte qui me paraît maintenant répondre tout à fait à son objet. Mais ce texte je ne vous demanderai pas de le signer, ni à personne. Voici ce que j'ai l'intention de faire : je publierai ce texte j'espère dans le n° de septembre de la N. R. F. et je le signerai moi-même, directement. — Et après avoir indiqué les directives spirituelles auxquelles obéira ce théâtre j'exposerai mon programme. Dans ce programme il n'y aura pas de pièces. Ainsi on ne pourra m'en reprocher l'insuffisance, la pauvreté ou l'inopportunité. Je dirai que mon but est de dégager une certaine réalité théâtrale qui appartient à la scène, au domaine physique et organique de la scène, exclusivement. Cette réalité doit se dégager par le moyen du spectacle, donc de la mise en scène, en donnant à ce mot son sens le plus large, en la considérant comme le langage de tout ce qui peut être mis-sur-la-scène, au lieu de la considérer comme la réalité seconde d'un texte, le moyen d'expansion plus ou moins actif et objectif du texte. Ici donc le metteur en scène devient auteur, c'est-à-dire créateur. Et l'intérêt que susciteront à priori les spectacles que je réaliserai sera lié à la confiance qu'on me fera, au crédit qu'on m'accordera en tant que créateur, inventeur d'une réalité théâtrale absolue et qui se suffit à elle-même. Et pourquoi ne me ferait-on pas intégralement confiance, ne me croirait-on pas capable d'inventer, de manifester une réalité scénique prodigieusement attirante, et qui parlera comme le langage le plus beau. Pourquoi ne verrait-on pas ces spectacles se développer comme à travers une sorte de prisme magique, dont certains thèmes historiques ou sacrés, certaines pièces même en les considérant hors de leur texte et à l'état de thèmes, me fourniraient le prétexte et l'objet.

Ceci étant dit, j'annoncerai la création d'un comité de patronage ou même de direction auquel participeront un certain nombre d'écrivains. Et c'est en vue de ce comité que je tiens à avoir votre nom. Je demanderai également à Paul Valéry, Valery Larbaud, Albert Thibaudet, Jean Paulhan, Gaston Gallimard et peut-être Julien Benda. Vous m'avez déjà autorisé une fois à prendre votre nom dans un but semblable. Je crois que de cette façon vous ne pouvez voir d'inconvénient à m'autoriser à nouveau à mettre votre nom en tête de la liste.

En outre, puisque vous m'avez parlé d'une adaptation d'une pièce apocryphe de Shakespeare que vous viendriez réaliser avec moi *sur la scène* je vous demande de me permettre d'annoncer cette adaptation et comme je n'ai pas encore décidé autour de quel thème j'avais l'intention de commencer à dégager cette réalité théâtrale dont je vous parle j'ai l'intention de dire que c'est par cette adaptation que ce théâtre commencera. Que les circonstances au moment de commencer s'y prêtent ou non, que vous soyez ou non libre à ce moment-là, je crois que ce qui importe en face des bailleurs de fonds possibles c'est d'avoir une promesse précise et concrète à leur faire pour l'instant et je crois que la promesse de cette adaptation suffirait. Je dirai donc simplement ceci ; et je m'en tiendrai dans le manifeste au texte ci-dessous :

Comme premier spectacle nous tenterons autour d'une pièce de Shakespeare, pièce apocryphe, un essai de mise en scène directe. André Gide qui en a pris l'initiative fera cette adaptation en tant qu'auteur, mais il la fera de la scène, en utilisant le langage objectif de la scène, c'est-à-dire en liaison étroite avec la mise en scène qui en sera faite. Cette tentative où la partie spectacle viendra au premier plan essaiera de dégager la notion d'un spectacle fait non pour la vue ou pour l'ouïe, mais pour l'esprit. Les gestes y équivaudront à des signes, les signes vaudront des mots. Les mots prononcés le seront, quand les circonstances psychologiques le permettront, dans un sens incantatoire. Il n'y aura pas à proprement parler de décor ; les objets feront décor, viseront à créer des paysages scéniques, on y utilisera le sens d'un certain humour objectif créé par des déplacements, des rassemblements imprévus d'objets. Les mouvements, les attitudes, les corps des personnages se composeront ou se décomposeront comme des hiéroglyphes. Ce langage passera d'un organe à l'autre, établira des analogies, des associations imprévues, entre des séries d'objets, des séries de sons, des séries d'intonations. La lumière ne se contentera pas d'éclairer mais vivra par elle-même, sera prise comme un état d'esprit. Bref on tentera dans cette pièce une première application de ce langage physique et objectif de la scène qui cherchera à atteindre l'esprit par le moyen des organes, de tous les organes, avec tous les degrés d'intensité et dans tous les sens. Mais par-dessus tout l'humour partant des mots prononcés essaiera de remettre en cause les rapports connus d'objet à objet, et tirant de cette dissociation ses conséquences extrêmes il rendra sensible une poésie physique et dans l'espace dont le théâtre a depuis longtemps perdu le sens [2].

Voici donc ce que j'ai l'intention de dire et voici *en fait* en quoi consistera mon programme. Programme auquel je considérerai comme très important que vous souscriviez. Comme tout ceci doit paraître en septembre il ne me reste plus que fort peu de jours pour avoir votre adhésion.

Puis-je espérer que dans ces conditions, et après tout ce que je vous ai dit de mon programme et de mes intentions, vous me la donnerez ?

Dans cette attente croyez-moi, cher Monsieur Gide, très sympathiquement et de tout cœur vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

4, rue du Commerce, Paris, XVᵉ

P.-S. — Je pense que dans la mise au point de nos intentions concernant la mise en scène de cette pièce apocryphe on pourrait insister sur le côté fait divers. On pourra dire que ces faits divers en faisant appel à des situations extrêmement humaines, connues de tous, sensibles à tous, pourront servir de moyen de base pour subjuguer le public et l'amener à considérer des choses plus hautes, à prendre au sérieux la poésie, voire à l'occasion le sublime qui se manifesteront à travers l'humour ou directement ! ! !

Peut-être vous-même pourriez-vous me préciser vos intentions par lettre, me donner des indications sur le sens dans lequel vous comptez réaliser cette adaptation. Indications dont je joindrai le texte à l'ensemble de la déclaration [3].

A JEAN PAULHAN

Mercredi
9 août 1932.[1]

Cher ami,

Voici la conférence du Dr Allendy dont je vous ai parlé dans ma dernière lettre [2]. Je crois qu'en faisant quelques coupures dans la partie trop spécialement médicale, en changeant la 1ère phrase ce pourrait faire la matière d'un article très important, fortement révolutionnaire quant à la médecine actuelle, exaltant, réconfortant quant à nos idées à tous, vous et nous sur la Métaphysique et sur l'esprit.

Le manifeste est terminé. Je l'expédie ce soir ; fasse le ciel qu'il ne soit pas trop tard. Et je compte sur vous pour les adhésions de Valéry Paul et Valery Larbaud pour le comité de Patronage.

A vous de tout cœur.

Antonin Artaud.

A GASTON GALLIMARD

(Projet de lettre)

11 août 1932.[1]

Cher Monsieur,

Je vous ai fait attendre à cause de la rédaction de mon papier[2] qui n'est pas prêt et j'y explique d'une manière précise et technique ce que je veux faire. Sans votre appui effectif je ne peux rien faire et si l'on ne sait pas que vous patronnez directement mon projet et que vous le recommandez à tous ceux sur qui vous avez de l'influence et que sans engager le titre vous voulez bien laisser dire par exemple que la N. R. F. me fait confiance pour réaliser un théâtre conforme à tout ce qu'on peut actuellement attendre d'*essentiel* du théâtre.

Le papier a été long car il m'a obligé à une révision de toutes nos idées sur le théâtre. J'ai voulu reprendre la question au fond. Par votre influence vous pouvez beaucoup pour ma réussite de ce projet dont je sais qu'un mouvement s'est créé autour de lui surtout dans un certain élément jeune et non contaminé du théâtre actuel et qui actuellement l'attend.

Au point où j'en suis je ne peux le découvrir sans danger pour moi et pour les idées qui sont à sa base.

Croyez sentiments profonds.

ARTAUD.

L'EFFICACITÉ.

Théâtre digestif, d'amusement, opposé à théâtre sérieux, grave. Tout cela lié à la décadence de nos idées.

LES ACTEURS.

Quel est dans un pareil théâtre le rôle de l'acteur. A la fois extrêmement important et extrêmement limité. Ce qu'on appelle la personnalité de l'acteur doit absolument disparaître. Il ne peut pas y avoir d'acteur qui impose son rythme à l'ensemble et à la personnalité duquel tout doit être assujetti. Ni à garder une pareille conception. Au théâtre l'acteur en tant qu'acteur ne peut plus avoir droit à aucune espèce d'initiative. La personnalité prépondérante de l'acteur s'explique avec des pièces nulles ou une mise en scène nulle et parce que toute représentation a besoin d'un élément fort. Mais d'autre part et parce qu'aucune expression n'agit qu'à la faveur d'une force au fond intraduisible et dont tout signe, geste ou image n'existe qu'à l'état de rappel, d'aimantation idéologique de cette force et n'est fait que pour en rappeler le sens. L'orientation même de nos spectacles exige des acteurs forts, et qui seront choisis non en fonction de leur talent mais en fonction d'une espèce de sincérité vitale, plus forte que leurs convictions. Il ne s'agit pas de dons mais de l'orientation particulière de certains dons, le sens d'une sorte d'émulation sacrée.

LE PUBLIC.

Qu'il y ait ou non un public pour un pareil théâtre, la question est d'abord de le faire. Ensuite il est dans la nature même d'un spectacle tel que nous venons de le décrire d'avoir toujours quelque chose à offrir à n'importe quel public auquel les choses représentées seront sensibles au moins dans une de leurs acceptions [3].

Dimanche soir,
14 août 1932. [1]

Chère amie,

Plus j'y songe et plus le côté sophistiqué de votre position me heurte et me déplaît d'autant plus que quand vous avez adopté un point de vue, au lieu d'admettre un certain nombre de lois naturelles qui font que tout de même les choses obéissent aux circonstances sans qu'il puisse être question de concessions à faire à qui que ce soit, vous poussez votre point de vue jusqu'au bout, vous tenant dans une position qui veut tout ignorer, même des déplacements naturels des aspects qui font que par exemple un mur rose à l'aurore devient rouge ardent, brique et violet au crépuscule et au couchant.

C'est ainsi que dans mon projet de mettre des faux titres à ma déclaration [2] vous n'avez voulu voir que le côté mnémotechnique, si j'ose dire, le côté plan, ossature, rappel des intentions et non le côté éminence faite pour attirer l'œil, *l'œil de l'esprit,* illustration, image, etc. Mais on ne peut juger un travail qu'organiquement, et quant à l'équilibre de ses parties.

A l'état de memento, de résumé, de rappel, de transparence d'un plan, de découverte des membrures de mon travail, je suis de votre avis, ces faux titres sont inadmissibles. Mais il ne s'agit pas de cela.

Ces faux titres sont faits pour apporter non une facilité mais une *difficulté* de plus. Je souligne. Comme quelqu'un qui pour rendre visible, apparent le tracé de sa ville aurait construit, élevé ici et là des monuments, des tours qui auraient introduit de par leur ossature spéciale un mystère, une énigme de plus dans ce tracé. D'un côté le mouvement de la ville devient en effet plus facile à comprendre, si *l'on veut,* à un certain point de vue et dans un certain sens, mais cette clarté, cette mise en lumière d'un mouvement peut-être secret et jusque-là entièrement secret propose à l'esprit une mélodie nouvelle, l'embarque dans une mélodie forte, composée de temps et de points forts, qui serait demeurée enfouie et imperceptible sans cela. En un mot ces titres ne sont pas de simples entrées en matière mais des éléments personnels, originaux, ayant une vie qui leur appartient en propre, et à ce titre ils ont le droit d'exister. C'est ainsi que je les conçois. Et il ne me semble que la question posée de cette manière vous ayez le droit de maintenir votre réprobation.

Un véritable écrivain, un véritable *auteur* (en donnant à ce mot le sens plein de *créateur*) sait parfaitement qu'aucun procédé en soi n'est valable, que tout ce qui doit proclamer le triomphe d'un procédé, d'un système est mauvais en soi. Et en effet le système des paragraphes, des titres est mauvais s'il est destiné à ajouter aux idées un élément hétérogène mis là pour en faciliter la compréhension, pour en souligner la répartition. A ce point de vue c'est en effet primaire. Mais, je le répète, un créateur vrai ne peut manquer d'être offusqué par la présence de ces parasites, de ces copeaux étrangers d'idées, de ces matières mortes, inconsciemment il cherchera ou à les supprimer ou à les faire vivre, à leur donner une nécessité organique, et je crois que la roideur de mes titres répond à cet objet, au-dessus d'une certaine ville ils créent une nouvelle géométrie, ils dessinent une perspective seconde, un dédale d'architectures aériennes qui se renvoient des éclairages successifs : rose, doré, blanc, cuivre, incarnat, violet, etc. — Ceci pour l'extérieur. Intérieurement je tâcherai qu'ils aient encore leur valeur propre, sur un tout autre plan.

Ne faites pas attention, je viens de m'amuser à voir un paysage, et il faudra qu'il y ait ainsi de temps en temps des paysages flottants dans ce théâtre.

A vous en toute amitié.

Antonin Artaud.

A ANDRÉ GIDE

Jeudi
20 août 1932.[1]

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre et je vous en remercie. Ma déclaration, maintenant achevée, doit paraître en octobre à la N. R. F. Je compte la terminer en disant qu'un certain nombre d'écrivains qui m'y ont autorisé et dont je citerai les noms, m'ont permis de les nommer comme ayant donné leur adhésion aux principes que je formule. Il n'y aura pas de comité de patronage et je ne mettrai pas votre nom en tête des autres, même si avant octobre vous n'avez pas pris de décision en ce qui concerne « Arden of Feversham » je vous demande de me permettre d'annoncer que vous avez l'intention de faire une pièce pour ce théâtre, que j'appellerai « ————

THÉATRE DE LA CRUAUTÉ »,

et que vous la ferez à partir de la scène et en liaison avec la mise en scène. Je l'annoncerai en tête de mon énumération de spectacles parmi lesquels je projette de mettre en scène :

1° un extrait du Zohar, l'histoire de Rabbi ben Siméon, qui brûle comme le feu et se trouve être actuelle comme le feu,

2° la Prise de Jérusalem, avec la couleur rouge sang qui en découle, et en faisant venir en avant tous les détails précis et évocateurs, soit de passions, soit de luttes philosophiques profondes entre les prophètes, le roi, les prêtres et la populace,

3° l'histoire de Barbe bleue, selon les archives et avec une idée nouvelle de l'érotisme et de la cruauté,

4° un conte du marquis de Sade, où l'érotisme sera transposé, figuré allégoriquement, et habillé dans le sens d'une extériorisation violente de la cruauté,

5° un ou plusieurs mélodrames Romantiques, où l'invraisemblance deviendra un élément actif et ardent de poésie,

6° le Woyzeck de Büchner, par esprit de réaction contre mes propres principes, et à titre d'exemple de ce que l'on peut tirer scéniquement d'un texte précis,

7° des œuvres du théâtre Elisabéthain dépouillées de leur texte et dont je ne garderai que les personnages, l'accoutrement d'époque, les situations et naturellement l'action [2].

Il me semble que même pour un bailleur de fonds et à condition qu'on sache lire un texte, mon texte, il y a là un programme suffisamment séduisant surtout quand on aura lu ma déclaration qui dans [sa] [3] partie technique précise l'usage théâtral que je peux faire de n'importe quoi.

Je suis fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

4, rue du Commerce.

A JEAN PAULHAN

Mardi
23 août 1932.

Cher ami,

Le Manifeste est terminé : il est au moins aussi beau que le théâtre Alchimique, et objectif et concret autant qu'il faut. Je crois qu'il fera l'effet désiré.

Quels sont les écrivains dont je puis annoncer qu'ils donnent leur adhésion aux principes que je formule touchant la réalité et la destination du théâtre.

Il faut pour que j'utilise leur nom une lettre de la N. R. F. me disant que je peux le faire. Je ne veux plus risquer de démenti, ce serait trop grave. André Gide me confirme par lettre qu'il fera une pièce exprès pour ce théâtre, que j'appellerai « Théâtre de la Cruauté » [1].

1° On y jouera l'histoire de Barbe bleue, reconstituée dans ses détails les plus cruellement et philosophiquement significatifs, 2° un conte du marquis de Sade, transposé et habillé quant à l'érotisme, violemment *extériorisé* quant à la cruauté,

3° un extrait du Zohar, qui brûle comme le feu et donc est *actuel* comme le feu,

4° la Prise de Jérusalem, avec le côté concret et rejaillissant sur les événements et les objets des déchirements métaphysiques profonds entre les prophètes, le roi, le temple et la populace,

5° Woyzeck par esprit de réaction contre mes principes,

6° des mélodrames romantiques où l'invraisemblance sera cultivée comme élément concret de poésie,

7° des drames Elisabéthains, dépouillés de leur texte, et dont on ne conservera que l'accoutrement d'époque, les personnages, l'action et les situations [2].

Je crois que c'est suffisant comme programme, surtout avec la partie technique et positive de ma déclaration que vous lirez.

Fidèlement vôtre.

A. ARTAUD.

P.-S. — J'ai besoin de votre réponse d'urgence touchant les adhésions car je veux envoyer cette déclaration tout de suite à quelques bailleurs de fonds et surtout la montrer à un personnage politique de premier plan d'où tout peut dépendre.

A JEAN PAULHAN

Dimanche 29 août 1932.
Paris.

Cher ami,

Quand rentrez-vous ?

J'ai maintenant achevé le manifeste et je suis en train de le faire taper. Dès que ce sera fini je vous l'enverrai afin que vous puissiez lui donner une bonne place pour le n° d'octobre. Il fera environ 7 à 8 pages de la N. R. F. et je vous demanderai comme un service tout spécial et du moment qu'il s'agit d'un manifeste de vouloir bien le mettre très en évidence. Vous vous rappelez que vous m'aviez promis de mettre « La Mise en scène et la Métaphysique » au début d'un n° ?

Mais je sais que vous ferez pour le mieux [1].

Je crois qu'il est ce qu'il doit être. C'est-à-dire efficace. Il doit porter, et dans le sens que nous voulons, en vue de nous permettre des réalisations promptes. Inutile de vous dire qu'il contient comme de juste une partie positive. Je dis *clairement* ce que je veux faire, on a en main avec ce manifeste tous les éléments qui permettent de voir, de préjuger de ce que ce théâtre sera. J'y donne un programme détaillé, montrant non seulement les spectacles que je donnerai mais le sens et l'esprit dans lequel ils seront donnés. Renéville a paru enthousiaste de ce programme, et étonné de voir combien des conceptions aussi dures, aussi difficiles étaient parvenues à se matérialiser. Je ne vous en dis pas plus, vous risqueriez en lisant le Manifeste d'éprouver une déception provoquée simplement par mon dithyrambe personnel ! ! !

Gide me confirme par lettre qu'il me fera une pièce. Il doit encore m'écrire pour me fixer un titre. Mais il faut que vous me délivriez d'un souci. Que faire au sujet des noms d'écrivains qui veulent bien adhérer à mon programme. Gide me déconseille vivement le comité de patronage [2] et d'autre part il ne veut pas mettre son nom au bas d'un texte rédigé par moi. Comment donc témoigner que la N. R. F. et plusieurs de ses écrivains donnent leur appui à mes projets. Voyez-vous une formule, un moyen ? que faire ? Annoncer que Gide et peut-être Fargue me feront des pièces ne me paraît pas suffisant en face des bailleurs de fonds, de certains personnages officiels même. Ne voudriez-vous pas me rédiger, vous-même en tant que rédacteur de la N.R.F. me rédiger une lettre que j'épinglerai en tête d'un exemplaire du manifeste et qui sera d'ailleurs reproduite dans le corps de ce même manifeste, et me disant que la

N. R. F. me donne son appui, comment elle me le donne et qu'une liste d'écrivains dont vous citerez vous-même les noms : Benda, Thibaudet, Valery Larbaud (qu'il faudrait pressentir [3]), etc., adhèrent non seulement à ce projet mais aux principes sur lesquels ce théâtre est fondé. Ces principes, vous le savez, sont ultra-apparents dans le corps du manifeste. Ils m'apparaissent séduisants. Mais évidemment c'est moi qui suis en cause. Il me semble que les ayant vus, on ne peut pas ne pas penser que c'est bien cela le théâtre.

Il m'a été impossible de joindre à Paris Gaston Gallimard, bien qu'il m'ait invité à lui demander un rendez-vous. Il est vrai qu'il est très souvent absent et j'espère beaucoup le voir. Il peut beaucoup. Je voudrais obtenir de lui deux choses.

1° Qu'il m'autorise à prendre pour quelque temps et pour commencer la N. R. F. comme adresse de ce théâtre, afin qu'on m'y envoie le courrier qui lui sera destiné et même que j'y puisse à l'occasion donner rendez-vous à des gens. Cela sera très important en face des bailleurs de fonds.

2° Qu'il me trouve et me désigne une sorte d'organisateur, administrateur pour la partie commerciale. Même au point de vue commercial et quoi qu'on en ait j'ai des idées. Et c'est un peu gratuitement qu'on me refuse toute qualité d'organisateur. Au fond nul ne m'a vu à l'œuvre, et on ne m'a jamais essayé. La mauvaise organisation ne m'était pas imputable : je n'y étais que metteur en scène et Robert Aron était administrateur. Je parle des spectacles Alfred Jarry. — Ne voudriez-vous pas à l'occasion parler de tout cela à Gaston Gallimard. Cela fait beaucoup de choses que je vous demande. Mais votre amitié est inépuisable et croyez en tout cas que mon amitié pour vous est inaltérable. Je vous aime beaucoup et vous me connaissez assez profondément maintenant pour savoir qu'il n'y a pas là un aveu gratuit ni provoqué par l'intérêt.

N'y aurait-il pas moyen quand ce manifeste aura paru d'en faire un tirage à part comme cela se pratique d'habitude. Seulement il serait très important que ce tirage au lieu de comporter dix exemplaires en comporte une bonne centaine. Est-ce possible ? Cela serait très indispensable et fort précieux pour moi. Il me semble que l'on doit pouvoir arranger cela.

Vous ai-je dit que Raymond Rouleau le metteur en scène du « Mal de la Jeunesse » que je n'aimais pas beaucoup pour ma part et que je considérais comme calqué sur les procédés de mise en scène du Théâtre Alfred Jarry, mais qui a eu du succès auprès du grand public et d'une certaine élite [4], Raymond Rouleau donc que j'ai rencontré, s'est offert lui et toute une troupe à venir travailler *gratuitement* au théâtre que je fonderai. Je lui ai répondu bien entendu que les gens qui travailleraient avec moi travailleraient pour beaucoup d'argent ; mais le geste est beau et réconfortant, ne trouvez-vous pas. Il prouve que certaines idées font leur chemin. Et ce noyau d'acteurs représente la partie la moins gangrenée, la plus malléable du théâtre d'aujourd'hui.

C'est pourquoi il faut à *tout prix* que ce théâtre se fasse, que l'on trouve le minimum de fonds nécessaires qui nous permettent de commencer. Bien que mes projets soient vastes et qu'ils visent à mettre par terre toute l'ossature matérielle du théâtre et à faire jouer les drames dans le théâtre tout entier au lieu de les localiser sur la scène il ne faut pour cela que 4 murs et des chaises, mais il faut des moyens d'éclairage très puissants ; et ce sera la seule grosse dépense. Et encore. Aujourd'hui on a tout à crédit. On obtient des délais splendides pour tout. Il ne me faut donc qu'un bon administrateur et une garantie. Et si Gaston Gallimard voulait me faire confiance, et *sans s'engager lui-même,* j'aurais cette garantie. C'est pourquoi il faut à tout prix avoir son appui. Son adhésion, et vous pouvez beaucoup pour cela. Une fois le manifeste en main vous verrez d'ailleurs beaucoup mieux ce que vous pourrez faire.

Il y a quelques jours me trouvant chez un ami qui est un peu astrologue (le Dr Allendy) il m'a dit qu'à partir de septembre prochain, c'est-à-dire à partir du moment où j'entrerai dans ma 36ème année, se produisait dans mon ciel ce qu'on appelle en matière astrologique, un sextile Vénus-Jupiter, ce qui est un signe rare et de grosse réussite. Cela donc commençait *après* le 4 septembre. Or il y a déjà assez longtemps que j'avais écrit à M. Church [5], et il ne m'avait pas répondu. Le lendemain du jour où Allendy m'a fait cette sorte de prédiction j'ai reçu une lettre de ce Mr Church me donnant rendez-vous pour le 12 septembre ! n'est-ce pas fort curieux ? Il est assez curieux aussi que je n'aie été à même de sortir mon manifeste auquel je travaille depuis environ 3 mois que juste à l'époque marquée par les astres pour que ce que je fais réussisse. Ce manifeste qui a été récrit de bout en bout environ une quinzaine de fois, je suis tenace, n'a trouvé sa forme définitive que maintenant, ces jours derniers. C'était surtout une question d'expression ; de filon intellectuel à atteindre. Il est atteint et je ne saurais mieux dire. Et ce n'est que maintenant que j'ai trouvé le ton de ma voix.

Vous le recevrez d'ici 5 à 6 jours. Même si le « Théâtre Alchimique » ne doit paraître qu'en novembre je ne peux attendre pour ce Manifeste. J'ai déjà perdu trop de temps. Et tout le mois d'octobre pour obtenir des appuis basés sur mon programme, ce n'est pas trop.

J'ai choisi comme titre « Théâtre de la Cruauté » malgré ce que ce titre a de limitatif, et pour les raisons suivantes : « Le vrai titre serait trop vaste, il est informulable sous peine de rater son but. En réalité il faudrait l'appeler « Théâtre Alchimique » ou « Métaphysique » [6]. Ce qui serait une vaste rigolade pour les gens non informés. Or un fait humain est qu'il n'y a pas de spectacle réussi sans un élément de cruauté. Le tout est de savoir quel usage le spectacle lui-même fait de cette cruauté, et qu'il s'agit d'une sorte de cruauté cosmique proche parente de la destruction sans laquelle rien ne se crée. Voilà le sens du titre tel que je l'explique au cours du manifeste. Pour nous cela suffit et pour le public je crois que ce titre est un attrait. Après cela ce même public verra où nous le mènerons par le fait de cette cruauté qui lui est nécessaire. Et dont il ne sait pas où elle doit le mener. Mais c'est tant pis pour lui. A moins d'un veto de votre part ou de la part d'André Gide je conserverai donc ce titre-là. Si vous en voyez un autre voulez-vous me le proposer ou le mettre même d'autorité en tête du manifeste imprimé. Pourvu que l'on voie bien qu'il s'agit d'un nouveau théâtre qui apparaît et que l'on lance.

Je n'ai pas quitté Paris. Je n'ai pas pris de vacances.

Je suis de nouveau, et toutes mes ressources gagnées à Berlin étant épuisées depuis 3 mois que je n'ai plus gagné un sou, de nouveau sans un sou. Toujours cette misère matérielle qui m'empoisonne comme si ma vie n'était pas déjà assez difficile sans cela.

Cher ami, je vous dis à bientôt et suis toujours fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Jeudi 1^er^ septembre 1932.[1]

Bien cher ami,

Voici enfin le Manifeste. Je ne peux employer aucun titre vaste ou général, comme Théâtre Alchimique ou Absolu qui conviennent à une étude non à une chose concrète.

Théâtre Alchimique serait le seul titre possible à part Théâtre de la Cruauté mais lisez le Manifeste et donnez-moi votre avis.

Je suis vôtre.

A. ARTAUD.

Les titres trop importants ou absolus prêtent à rire. Ce qu'il faut éviter.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

[Paris, le] 1^{er} septembre 1932.[1]
Jeudi.

Cher ami,

Entendu pour demain soir vendredi. J'ai hâte de vous voir. Les quelques bribes de manifeste que je vous ai lues ne sont pas du tout ce que Monny de Boully connaît. Le Manifeste est tout autre. Et je crois que cette fois il est définitif et complet. Je l'ai d'ailleurs expédié à Paulhan.

Quant au titre, tous ceux qu'on me soumet ne sont pas possibles. Paulhan m'a soumis Théâtre de l'Absolu, ou Alchimique ou Métaphysique.

M. de Boully m'a soumis Théâtre du Devenir. J'avais pensé *à tous* ces titres. Je les ai récusés comme vagues, inobjectifs, prêtant à la rigolade, aux lazzis.

Théâtre de la Cruauté pour insuffisant qu'il soit *vaut* par lui-même. Il est entièrement concret. Théâtre fait image, cruauté aussi.

D'ailleurs pourquoi avoir limité le mot cruauté à l'exercice de ce qui est sang : Il s'agit d'un appétit métaphysique de cruauté qui est celui par lequel se refont les mondes. Et tout mon manifeste explique cette acception.

Mais à demain soir.

Ant. Artaud.

A ANDRÉ GIDE

Paris,
2 septembre 1932. [1]

Cher Monsieur,

Ma déclaration paraît dans le n° d'octobre de la N. R. F. Le texte est à l'impression et m'autorisant de ce que vous m'aviez dit et de votre dernière lettre, j'y ai inséré une partie vous concernant :

Elle est ainsi conçue :

« Dans un prochain spectacle André Gide viendra faire directement sur la scène et en liaison avec la mise en scène une adaptation d'une pièce de l'époque de Shakespeare, soit qu'il s'agisse d'une pièce apocryphe de Shakespeare comme « Arden of Feversham », soit de toute autre pièce de la même époque [2]. »

Je voudrais vous envoyer un manuscrit de ce texte, mais très compliqué, et très difficile à taper il contenait des fautes si monstrueuses que je n'ai pu en arranger qu'un exemplaire et j'aurais voulu que vous le voyiez car il me semble que celui-ci doit vous plaire *intégralement.*

J'espère que vous ne vous opposerez pas à la parution de ces quelques lignes mais si vous croyiez devoir le faire, voulez-vous me le faire savoir d'urgence, puisque le n° est tiré dans quelques jours. Merci et pardon.

Je suis fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

4, rue du Commerce 4, Paris, XV^e.

A JEAN PAULHAN

5 septembre 1932. [1]

Cher ami,

J'espère beaucoup que bien que vous soyez à Port-Cros, les épreuves me parviendront assez vite pour que je puisse vous les renvoyer à temps ; car cette fois-ci ce serait trop grave. J'ai eu beau corriger le texte tapé, il était tellement criblé de fautes que je crains que l'imprimeur ne rétablisse pas toutes les corrections.

Vous aurez vu dans le manifeste la partie concernant André Gide. Je lui ai communiqué le texte de cette partie pour lui demander s'il n'y faisait pas d'objections, car je ne veux pas de démenti. Et jusqu'à présent il n'y a pas répondu [2]. Toutefois en dehors de ses propos j'ai une lettre de lui où il me dit qu'il a commandé une pièce à Londres afin de voir si elle est conforme au souvenir qu'il en a car cela l'intéressera et l'amusera de travailler avec moi [3]. Et j'annonce cela en termes si flottants qu'il n'y a rien à craindre. Mais envoyez-moi bien les épreuves à temps, ou faites-moi savoir la date exacte de votre rentrée à Paris. Renéville et d'autres semblent considérer que ce manifeste est une chose décisive. Et on doit me présenter ces jours-ci à un personnage officiel très puissant. Il faut que cela marche. Mon horoscope le dit en propres termes et il ne le disait pas pour les périodes précédentes de ma vie. Ensuite je suis de nouveau dans le dénuement le plus complet, ne vivant plus que d'emprunts de sommes minimes. C'est lamentable, injuste et affreux.

Votre ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

7 septembre 1932. [1]

Cher ami,

Gide m'écrit, et bien que j'aie de lui 3 lettres où il m'autorise à faire usage de son nom, et où il m'annonce et me promet sa collaboration directe — qu'il ne veut pas que son nom soit prononcé dans mon manifeste [2] ; il suffit, mais il faut *donc* remplacer son nom par la formule suivante :

> Dans un de nos premiers spectacles un auteur important et qui nous demande de taire provisoirement son nom viendra faire directement sur la scène et en liaison avec la mise en scène, une adaptation d'une œuvre de l'époque de Shakespeare, pourrie d'allusions aux événements et surtout à l'état de trouble actuel des esprits ; soit qu'il s'agisse, etc., etc.

Formule dans laquelle nul ne saurait prétendre se reconnaître.

Cher ami, je n'ai pas encore de lettre de vous me donnant votre opinion sur mon manifeste. J'espère la recevoir bientôt, avec les épreuves, et que celles-ci malgré que vous soyez à *Port-Cros* pourront être retournées à temps à l'imprimeur. Car il y a des corrections importantes à faire, et c'est trop important cette fois-ci pour être manqué. J'ai grand espoir, malgré l'ampleur de mes projets, et justement *à cause* de leur ampleur.

Je suis votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Toujours en état de misère absolue et si je pouvais avoir des avances sur « le Théâtre de la Cruauté » et sur le « Théâtre Alchimique » cela actuellement m'arrangerait fort.

Renéville a dû vous écrire son opinion sur le « Théâtre de la Cruauté » et qu'après lecture du manifeste il considérait que le titre était justifié. Je n'en vois pas d'autre et je le garde [3].

C'est le seul titre concret que j'aie trouvé. Les autres invitent au rire, manifestent la prétention, le vague dans l'esprit et dans les faits. Ce n'est pas possible [4].

A JEAN PAULHAN

[Paris, le] 8 septembre 1932. [1]

Cher ami,

Merci de votre lettre. Vous avez raison pour le début du Manifeste qui m'a en effet beaucoup gêné. Mais ce que je voudrais savoir c'est exactement quelle est la partie du « Manifeste » que vous trouvez maladroite, s'il s'agit seulement de la première phrase concernant la cruauté, ou si ce que vous appelez le début concerne toute la partie théorique : ce qui serait grave ; et dans ce cas je ne serai pas du tout de votre avis. Pour la première phrase vous avez gain de cause : je la supprime et le « Manifeste » commencera à : « On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre ».

Pour moi je trouve qu'ainsi le début sera fort et énergique, et je ne vois pas en quoi tout ce que je dis sur le geste, la parole, le langage du théâtre, et le sens d'une certaine action magique qui en découle, est confus.

Eclairez-moi, je vous prie, par retour du courrier et donnez-moi des précisions phrase par phrase : à partir de quelle phrase et jusqu'à quelle phrase ma rédaction vous paraît-elle confuse et maladroite.

En ce qui concerne la place je préfère de toute façon ce que vous me proposez concernant la vedette américaine et les caractères gras. Je ne veux pas de *toute façon,* et même s'il accepte prendre la place d'André Gide.

Je vous ai déjà écrit à son sujet et je modifierai sur épreuves la phrase le concernant. Quant à Fargue, je lui ai envoyé un pneu et j'attends sa réponse. Mais ne croyez-vous pas que sa proposition de me faire une pièce, proposition faite devant vous, suffit. Ce que je trouve d'incompréhensible dans l'attitude de Gide est que c'est lui-même qui m'a proposé de me faire une pièce, et de la faire sur la scène. Je ne lui avais demandé que son adhésion de principe et tout à coup il se retire. — Mais je suis de votre avis : le fait que le manifeste paraît dans la N. R. F. suffit. D'ailleurs j'ai besoin de la plus grande liberté, d'être le maître dans ce théâtre, et de tout y faire. Donc tout est bien ainsi. Il faut que G. Gallimard s'intéresse à ce théâtre ; il me semble que ce « manifeste » par son côté objectif ne peut pas ne pas emporter, en effet, toutes les adhésions.

De tout cœur vôtre et merci.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

[*Paris, 10 septembre 1932.*] [1]

Cher ami,

Voici ce que j'ai trouvé et je crois cela très bien. Est-ce que je me trompe. Répondez bien franchement. Le manifeste débuterait ainsi :

« Le procès du théâtre actuel n'est plus à faire. Nous avons besoin d'un théâtre qui agisse et qui, tranchant dans le vif, redevienne capable d'exercer sur nous ses ravages comme une épreuve, ou comme un Elément.

On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger.

Posée de la sorte, la question etc.

Mais cet ordre est-ce le bon ?

Ou faut-il commencer par : « on ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre, etc.,

——— ensuite intercaler

« nous avons besoin d'un théâtre qui agisse etc., en supprimant « Le procès du théâtre actuel n'est plus à faire »

et reprendre

« Posée de la sorte etc., »

après la phrase

« Nous avons besoin d'un théâtre qui agisse »

jusqu'à « comme une épreuve ou comme un élément ».

Ce qui donnerait ceci :

« On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce avec la réalité et avec le danger.

Nous avons besoin d'un théâtre qui agisse et qui, tranchant dans le vif, redevienne capable d'exercer sur nous ses ravages comme une épreuve ou comme un Elément. »

Répondez-moi courrier tournant.

Votre ami,

A. Artaud.

P.-S. — J'ai trouvé un autre titre qui me paraît plus appliqué à ce théâtre, plus vaste et plus précis en même temps que l'autre, en tout cas plus juste : « Le théâtre de l'Epreuve ».

A JEAN PAULHAN

Lundi 12 septembre 1932.[1]

Cher ami,

Merci de votre lettre et excusez-moi de vous avoir harcelé de télégrammes. J'espère recevoir incessamment les épreuves mais au cas où il y aurait quelque chose voici la 1ère phrase telle que je l'ai refaite. Je crois qu'on y reconnaît maintenant ma façon personnelle d'écrire et que la cruauté n'y est pas surajoutée.

La voici :

« Il ne s'agit pas de sortir à tout instant sur la scène le couteau du boucher, mais de réintroduire dans chaque geste de théâtre la notion d'une sorte de cruauté cosmique sans laquelle il n'y aurait ni vie, ni réalité. »

On peut remplacer « geste de théâtre » par « acte théâtral ». Vous avez beaucoup plus que moi le sens du langage, voyez ce qui ira *le mieux*.

La cruauté n'est pas surajoutée à ma pensée. Elle y a toujours vécu mais il me fallait en prendre conscience. J'emploie le mot de cruauté dans le sens cosmique de rigueur, de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité implacable de laquelle la vie ne saurait s'exercer. Le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent. Le dieu caché quand il crée obéit à la nécessité cruelle de la création qui lui est imposée à lui-même, et il ne peut pas ne pas créer, donc ne pas admettre au centre du tourbillon volontaire du bien un noyau de mal de plus en plus réduit, de plus en plus *mangé*. Et le théâtre dans le sens de création continue, l'action magique entière obéit à cette nécessité. Une pièce où il n'y aurait pas cette volonté, cet appétit de vivre aveugle et capable de *passer sur tout,* visible dans chaque geste et dans chaque acte, et dans le côté transcendant de l'action, serait une pièce inutile et manquée.

J'ai hâte de vous voir, moi aussi car j'ai peur que cette première phrase ne m'ait fait beaucoup de tort, et il me semblait que surtout dans la partie théorique et de doctrine j'avais atteint un point jamais atteint par moi jusqu'à présent.

Votre ami,

A. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[Paris, le] 13 septembre 1932. [1]

Cher ami,

Nous sommes le 13 septembre et je n'ai pas encore reçu d'épreuves. Pour ne pas qu'il y ait de retard et au cas où dans la transmission des épreuves un retard trop fort interviendrait, si je n'ai pas les épreuves avant le 15 je vous enverrai un texte tapé et minutieusement corrigé, sur lequel je vous demanderai de vouloir bien établir vous-même et directement le texte imprimé.

Merci de votre admirable lettre et de tout ce que vous me dites sur le titre et la bande, et sur l'envoi des 500 fr. Votre amitié me va au cœur. Elle est dans la ligne de tous mes espoirs. Je suis votre fidèle ami,

Antonin Artaud.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

[Paris, le] 13 septembre 1932.[1]

Cher ami,

Je me demande si ma lettre d'hier ne vous a pas un peu froissé. Vous savez que mon amitié pour vous est entière et profonde. C'est une amitié d'esprit. Rien ne peut prévaloir contre elle.

J'ai *de nouveau* modifié tout le début du manifeste qui même avec la phrase changée, l'unique phrase, me paraissait un peu maigre.

Répondez-moi de toute urgence, il est temps encore, et dites-moi ce que vous pensez de ce nouveau début et, si le jugeant avec la dernière rigueur, vous le trouvez valable. Le voici :

« Le procès du théâtre actuel n'est plus à faire. Nous avons besoin d'un théâtre qui agisse, et qui tranche dans le vif. Il ne s'agit pas, bien entendu, de sortir à tout instant sur la scène le couteau du boucher, mais de retrouver théâtralement la notion d'un principe qui est à la base de toute réalité. On ne peut nier que la vie, dans ce qu'elle a de dévorateur et d'implacable, ne s'identifie avec la cruauté. Et ce non seulement sur le plan visible et physique, où la cruauté est partout, et prend en tous lieux les allures d'une force, mais même et surtout sur le plan invisible et cosmique, où le simple fait d'être, avec l'immense somme de douleurs qu'il suppose, apparaît comme une cruauté.

Or le théâtre dans la mesure où il cesse d'être un jeu d'art gratuit, où il redevient actif et retrouve sa liaison avec des forces, reprend son caractère dangereux et magique, et s'identifie avec cette sorte de cruauté vitale, qui est à la base de la réalité.

On ne peut d'ailleurs continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique, atroce, avec la réalité et avec le danger.

Posée de la sorte la question du théâtre, etc. » ——————

Je crois qu'ainsi le début se raccorde admirablement avec la phrase suivante, que j'ai conservée. Si vous avez des objections de détail faites-les-moi d'urgence et proposez-moi des mots ou des corps de phrase qui cadrent avec l'ensemble.

Mais faites vite. Car cela presse et les épreuves vont arriver.

Paulhan est admirable dans sa façon de mettre le manifeste en exergue. Vous verrez pourquoi et comment. De plus il me paye d'avance le manifeste, sachant que je suis ennuyé et m'envoie une assez forte somme.

Il ne faut pas être injuste avec lui. Si par amitié il aime des choses que nous n'aimons pas, il aime aussi ce qui est bien. Et nous ne sommes pas si durs avec toutes nos relations.

Ecrivez-moi ce que vous faites. Pour moi j'espère parvenir à écrire maintenant les choses importantes et décisives dont je rêve depuis tant d'années.

Pourquoi j'écris ? Pour me libérer, m'atteindre, et atteindre la Vérité sensible et magique par tous les moyens que je connais.

Votre fidèle ami,

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Vendredi 16 septembre 1932.

Cher ami,

Voici les épreuves corrigées.

Comme vous vous en rendrez compte j'ai refait encore une fois la première phrase. Je crois que celle-ci est la meilleure de toutes et qu'elle va parfaitement. Au cas où vous penseriez qu'elle ne serait pas assez lisible sur ce jeu d'épreuves je vous la recopie, ici, mais de grâce ne tenez aucun compte de toutes les autres ! La voici :

LE THÉATRE DE LA CRUAUTÉ

« Il s'agit de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle, l'action, les situations, les images, à ce degré d'incandescence implacable, qui dans le domaine psychologique ou cosmique, s'identifie avec la cruauté. »

Il me semble que pour poétique qu'elle soit cette phrase est belle. Ceux qui *doivent* comprendre comprendront.

J'ai vu aujourd'hui vendredi 16 septembre M. Church. J'ai l'impression que cet entretien donnera des choses importantes quoique la prise de contact ait été dure. J'avoue qu'il m'a été difficile de préciser avec *des mots,* la sorte de langage extra-verbal que je veux créer. Ce sont des choses dont je pense qu'elles ne peuvent se dire que poétiquement ou se faire ; je crois malgré cela qu'en définitive ça a marché. Il faut que ce M^r^ Church admette *qu'on doit me faire confiance.* Car je lui ai lu le manifeste et ça n'a pas suffi.

Je n'ai pas de réponse de Léon-Paul Fargue. Je vous laisse décider s'il faut supprimer l'annonce de sa pièce, et en ce cas il faudra changer d'un cran le numérotage des spectacles, — ou si ce qu'il nous a dit à tous deux suffit pour annoncer une pièce de lui ; et maintenant à dieu vat.

Votre fidèle

ANT. ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Samedi 17 septembre 1932.

Très cher ami,

Je ne veux pas attendre votre retour pour vous mettre au courant de l'état de mon affaire, car elle a un *état,* un état matériel, elle prend corps. Elle a une marche qui a l'air de vouloir se développer imperturbablement.

L'homme couvert d'or [1] me fixant rendez-vous commence par m'envoyer chercher à la gare de Ville-d'Avray par une voiture. Il habite un palais, cet homme fortuné, dans un merveilleux jardin. Je ne puis par lettre vous décrire mon entrevue, car elle a eu des phases véritablement Théâtrales. Il a fallu que je me décide à mimer, à miauler, à faire l'insecte, la basse et le tambour pour me faire comprendre ; car il ne me COMPRENAIT pas ; mon langage lui demeurait fermé. — Après avoir parlé une demi-heure j'eus la stupeur de m'entendre dire

1° qu'on ne m'avait pas compris,
2° que ce que j'avais dit était vague,
3° qu'on me demandait des précisions concrètes,
4° que mon projet n'avait pas *encore* intéressé, car on ne m'avait pas *encore* compris.

——————————— C'est alors que je dus pour préciser *raconter* une mise en scène, qu'il me fallut improviser sur place car je ne m'étais pas tout de même préparé à cela, et je fis l'insecte, l'abeille, la lumière, et le tambour. Ce fut le seul moment où j'eus, par *lueurs,* l'impression d'avoir déclenché quelque chose. Et on me dit qu'on allait à Port-Cros voir Paulhan et on admit que Paulhan saurait sans doute être plus clair que moi. J'avais employé mon langage poétique et imagé habituel, dont j'eus la stupeur de constater pour la première fois que ce devait être en réalité un langage *hermétique.* Ce qui me ravit *relativement.*

Toutefois rien n'était perdu et au contraire ; car on me promit de m'envoyer à un juriste, homme d'affaires qui saurait m'indiquer
1° de quelle façon créer une société,
2° me procurer les capitalistes susceptibles de prendre des parts dans cette société.

——————————— A la sortie on m'avoua avoir lu il y a quelques années ma « brochure sur la cocaïne » (Ombilic des limbes) et on me dit qu'on pensait tout à fait comme moi.

——————— On devait m'écrire pour me dire où et quand je verrais le juriste, et je pensais devoir prendre patience quelque temps lorsque ce matin même — c'est hier que je vis ce Crésus — je reçois un pneu me fixant rendez-vous pour cet après-midi à 3 heures avec ce juriste. Je le vis et lui exposai à nouveau mon truc. Je fus précis et concret autant que possible et entre temps j'avais eu le bon esprit de composer la mise en scène d'une bataille suivant mes principes particuliers. Mais enfin je tombai sur un homme compréhensif qui m'avoua que Crésus lui avait dit n'avoir *rien compris* à mon exposé et à mes projets. Je les développai à nouveau et il s'avoua séduit. Il comprenait. Ses remarques étaient sagaces, pertinentes. Il jugea bon de justifier l'incompréhension de ce Crésus dont il gérait la fortune sur l'état de laquelle il me donna des précisions. Il me dit que mes projets devaient être réalisés *tels quels,* irréfragablement ou ne pas être, et il me promit d'intéresser le Crésus, et ensuite il *me garantit* que ce Crésus appuierait financièrement mon affaire, sans pouvoir me dire dans quelles proportions. Il me demanda ensuite la permission d'exposer mes projets à d'autres personnes, me demandant si pas hasard je ne voudrais pas les tenir secrets de peur qu'on ne me les *vole*. Car, dit-il, ces projets ne pouvaient pas ne pas attirer *tout le public ;* et C'ÉTAIT LE MOMENT OU JAMAIS. De par leur nature ils se situaient admirablement dans le temps présent. Lui, les trouvait extrêmement intéressants, et il était décidé à marcher à fond.

Je dois donc sur sa demande chercher un hangar, afin de pouvoir évaluer *tout de suite* les frais de réfection intérieure, et de savoir quelle somme nous sera nécessaire pour marcher, afin d'établir un devis et de savoir ce qu'il faudrait demander aux commanditaires qu'il promettait de rassembler. Les choses vont donc miraculeusement bien. C'est fou et c'est merveilleux.

Ce qui me donna le plus chaud au cœur fut les quelques expressions que cet homme employa et qui rendaient l'équivalent des miennes, car hier devant le Crésus j'eus vraiment l'impression de sombrer dans un néant vague où la pensée la plus assurée n'avait plus d'évidence ni de sens. Mais l'homme d'aujourd'hui parlant justement à propos de mes projets de leur « évidence », et de leur « nécessité », je sentis que ça y était.

Voilà donc où j'en suis. Qu'en dites-vous ?

Il y eut dans ma bataille des apparitions de guerriers qui selon les phases de la bataille, les flux et reflux de la victoire qui change à chaque instant de camp, se boursouflaient, devenaient énormes, ou se rapetissaient, la lumière les emplissant de flammes ou de cendres selon qu'ils étaient battus ou victorieux; et des épées qui frappant des coups énormes rendaient un bruit mou et ridicule, et de petites épées minuscules qui rendaient le bruit du tonnerre, et fustigeaient l'air comme un ouragan, etc., etc. Vous voyez le principe. Comme il est applicable à tout, sans verser dans le procédé, l'homme se déclara entièrement séduit, charmé et intéressé.

Voilà ce que je ne voulais pas attendre de vous dire. Mais tout compte fait je pense maintenant que ce manifeste est entièrement *inadapté,* sauf dans sa partie technique. Donc c'est une chose ratée. Il vise trop à la trop belle littérature. Une chose plus simple et moins belle aurait été mieux adaptée, donc au fond plus belle. J'ai beaucoup à dire là-dessus et sur l'étrange gêne de mon esprit que j'ai percée à jour.

Je suis votre ami fidèle.

Affectueusement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Un détail sans importance.

Ne vous rappelez-vous pas un soir m'avoir dit qu'il fallait mettre un soin jaloux à n'accomplir en toute chose que des gestes, des actes pleins, entièrement aboutis, intégralement purs, jusque dans les détails les plus minimes, refaire une enveloppe si on en a raté l'écriture, l'adresse, le n°, ne pas barrer un mot, mais refaire une lettre, une phrase, ou barrer et récrire à côté, ne pas récrire dessus, et barrer d'une certaine façon, etc., etc., etc., etc. Dans ces conditions une chose me frappe chez vous, votre papier à lettres limé en bas, mal coupé, et des mots surchargés de ratures comme on faisait étant jeunes, dans les classes, quand on ne savait pas. Vous devriez implacablement éliminer ce côté en vous, chez vous, car c'est un signe, le signe d'autres imperfections dont je vous parlerai.

A JEAN PAULHAN

Paris, 21 septembre 1932.

Cher ami,

Merci de votre dépêche qui me rassure entièrement sur la qualité de ce Manifeste.

J'ai eu un petit cas de conscience à régler ; car « Comœdia » m'a demandé de m'expliquer sur mes projets de théâtre et au moment où je donne à ce sujet tous les renseignements possibles dans la N. R. F. je n'ai pas voulu griller mon manifeste, ni donner ailleurs qu'à la N. R. F. la primeur de certains détails et de certaines précisions. J'ai donc fait un article de généralités, qui ne fait que doubler avec un peu plus de développements celui de *Paris-Soir* [1]. Pour le reste je me suis tenu dans l'abstrait, et en ce qui concerne surtout la partie concrète et technique j'ai annoncé que je la gardais *secrète* et que je ne la révélerai qu'un peu plus tard, c'est-à-dire dans la N. R. F. d'octobre. En tout cas on dirait qu'un mouvement bien violent a l'air de se créer autour de cette idée d'un théâtre magique et métaphysique, car on a publié mon article en tête du n° et comme article de fond. Et vous savez que l'homme d'affaires de M. Church, à qui M. Church m'a envoyé s'est fait fort de me constituer mon affaire et m'a prié de chercher *immédiatement* un local vacant, hangar, chapelle ou usine désaffectée. Et tout cela c'est à vous que je le dois.

J'ai hâte de vous revoir.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Paris, 23 septembre 1932.

Mon cher André,

J'espère que vous serez bientôt rentré, mais ne sachant pas si votre retour tardera je veux continuer à vous mettre au courant de tout ce qui m'arrive, et je vous assure que nous sommes en plein miracle et le plus fort est que tous ces miracles sont dans la ligne d'une certitude et d'une force que je sens en moi depuis environ une année et qui m'a fait comme vous le savez brusquer les choses, et agir comme si ce théâtre était, afin qu'il soit.

Voici les derniers événements. Jean Cassou qui nous emmerde prodigieusement a fait dans les « Nouvelles Littéraires » [1] un article pour dire que Jean Cocteau avait trouvé l'utilisation poétique des objets sur la scène, que pour lui le théâtre avait une valeur opératoire et magique, qu'une pièce était un cérémonial, et qu'il abordait le théâtre avec l'esprit d'un Alchimiste, et que c'était le seul homme de théâtre actuel. — C'était très fort, trop fort, révoltant. J'ai eu l'idée d'abord de lui écrire une lettre d'extrême engueulade, mais le temps des violences surréalistes *gratuites* est passé, j'y ai renoncé. Et dans mon ennui (mitigé) Allendy m'a suggéré un truc machiavélique merveilleux. Il m'a dit : faites un article où vous couvrirez Jean Cassou de fleurs, et où vous le féliciterez de vous avoir si bien compris, et cela au point de répéter tous vos termes.

Ce que j'ai fait. Et *Comœdia* m'ayant depuis longtemps demandé de m'expliquer sur mon théâtre, j'ai eu l'idée d'adresser à ce journal un article où je développe tout au long mes conceptions et *où tout à fait occasionnellement* et sans y toucher, ayant soin de rappeler que j'ai écrit maints articles sur le théâtre, dans la N. R. F. et dans des journaux, et citant mes références, j'accuse ma satisfaction de voir que mes propres termes n'ont pas été perdus, et je dis où j'ai employé ces termes, qui les a reproduits, et où ils ont été reproduits et je me réjouis du mouvement qui s'est créé autour de tout cela. — Mais voici le miracle :

« Mon article a été publié en tête de *Comœdia,* comme article de fond, avec mon nom en gros caractères et avec des sous-titres indiquant que je ferai du théâtre une cérémonie magique, et que je ne jouerai pas de pièce écrite. »

Et cet article fait partout un terrible effet, surtout dans les milieux théâtraux et journalistiques. Et mon étonnement, je vous assure, est assez grand de voir que des idées aussi hermétiques que celles que je manifeste peuvent atteindre et secouer les gens. Et cela vous donne raison et confirme votre opinion que ce théâtre doit avoir du succès.

Je suis donc en ce moment à la recherche de mon hangar [2] ou de mon église et comme j'ai eu l'idée d'un théâtre *en longueur*, un ami de Daumal a été stupéfié de voir que cette idée m'était venue, car, m'a-t-il dit, les temples d'Egypte, ou de Grèce, ou même les cathédrales sont longues parce qu'elles sont inscrites dans le Pentacle de Salomon. Je suis sûr d'ailleurs que je n'ai même pas à chercher mon hangar, et que l'article de la N.R.F. paru, il viendra comme tout le reste, *miraculeusement*.

J'ai refait une dernière fois sur épreuves la première phrase du manifeste, et cette fois je suis arrivé à ce que je voulais. Paulhan d'ailleurs a éprouvé le besoin de me télégraphier qu'ainsi tout était parfait, et je crois qu'en effet elle motive admirablement le titre, sans avoir l'air surajoutée.

Ci-inclus un mauvais dessin où ce que l'on appelle le subjectile m'a trahi [3].

De cœur avec vous.

ANT. ARTAUD.

P.-S. — Les Allendy ont été charmés de voir que vous étiez déjà si camarade. Ils adorent la simplicité et vous aussi. Vous vous plairez beaucoup dans ce milieu.

A JEAN PAULHAN

Samedi 24 septembre 1932.

Cher ami,

Après tous les merveilleux témoignages d'amitié, témoignages d'amitié merveilleuse que vous ne cessez de me donner depuis quelque temps, s'ajoutant à ceux que vous m'avez donnés pendant des années, et malgré mes manquements graves à votre égard, il faudrait que je fusse bien fou et bien pervers, pour douter encore de vous et pour ne pas vous donner l'assurance que vous attendez de moi.

Quant à la question du titre de Théâtre de la N. R. F. je n'ai JAMAIS pensé à vous reprocher quoi que ce soit du point de vue amitié, et je crois me souvenir que seul ce que je pouvais considérer comme un jugement trop favorable à Aron m'avait un peu gêné, sans que j'aie pu penser que votre amitié pour moi en avait été diminuée. En tout cas mon amitié pour vous est inaliénable et je vous dirai, et tant pis pour le romantisme de l'expression, mais je le pense : que désormais c'est à la vie, à la mort entre vous et moi car l'appui que vous m'avez donné pour ce théâtre est immense, et avec ce théâtre je considère qu'il s'agit de choses vitales, ou je ne le ferais pas.

Tous les titres sont limitatifs et mauvais, mais il ne me semble pas qu'on puisse dire que la cruauté telle que je la définis et telle que je considère qu'elle est dans le principe de tout, soit une chose temporelle, accidentelle,

et d'autre part si le théâtre vieillit je pense qu'il y a dans ce Manifeste, en dehors de la cruauté, assez de choses essentielles, peut-être définitives, sur le théâtre pour qu'il ne risque pas de vieillir dans son ensemble.

Les Noailles m'ont donné il y a trois ans vingt mille francs pour le Théâtre Alfred Jarry, lesquels ont servi à la publication de la brochure que vous connaissez, illustrée de photo-montages [1], et l'ensemble a coûté pas loin de dix mille. Il me reste donc plus de dix mille frs dont je leur suis redevable et que je verse à l'actif de mon nouveau théâtre, mais ne voulant pas qu'ils supportent les pertes du Théâtre Alfred Jarry, affaire manquée, je suis décidé à remettre la totalité de ces 20 000 frs dans ma nouvelle affaire. Il est donc fort délicat de leur redemander quelque chose. Je ne puis ni ne veux le faire moi-même, mais si quelqu'un pouvait intervenir et qu'il obtînt des résultats *en dehors de moi*, certes je m'y opposerais pas.

La grosse difficulté est de trouver le hangar, l'usine ou la chapelle désaffectée, *dans Paris*, et dans un quartier abordable pour le public. A votre retour vous pourrez certainement me donner pour cela des conseils précieux.

J'ai rencontré Fargue qui m'autorise à annoncer sa pièce, et s'est montré enchanté de ma nouvelle formule pour l'annoncer.

Je suis affectueusement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

5 octobre 1932.[1]

Cher ami,

Ne voulez-vous pas m'envoyer un mot dès que vous serez de retour afin que je vous voie d'urgence car j'ai beaucoup à vous dire et il y a des choses qui ne peuvent pas attendre. On doit pouvoir intervenir auprès de Gualino et de Moreau-Lalande [2] de la part de la N. R. F. et cela peut tout déclencher.

Bien amicalement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 15 octobre 1932.

Cher ami,

Si le tirage à part du Manifeste n'est pas fait je vous demande d'y surseoir. Non à cause des résistances que ce manifeste rencontre mais parce que j'ai l'intention moi-même d'en refaire tout le début, c'est-à-dire toute la partie théorique. Il reste d'ailleurs la partie technique qui est la raison d'être de ce manifeste et que personne n'attaque, ceux qui auraient quelque chose à en dire se contentant de trouver qu'elle est *peut-être* irréalisable. Je suis à part cela outré et scandalisé de l'accueil qui est fait à une chose qui représente un immense effort d'esprit, dont on n'a pas à tenir compte en tant qu'effort mais qui comme résultat a abouti tout de même à déterrer la vraie réalité du théâtre qu'on le veuille ou non.

Dans ces conditions je pense qu'il ne faut pas publier « Le Théâtre Alchimique » avant 2 ou 3 mois.

A vous.

Antonin Artaud.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Dimanche
16 octobre 1932.

Cher ami,

Je vois sur mon carnet que j'ai déjà pris rendez-vous mardi après le dîner avec le Dr Fraenkel. Ne voulez-vous pas que nous nous voyions plutôt mardi à 5 hres au café de la Paix ; et on pourra dîner ensemble.

Pour le « Manifeste » il faut se rendre à l'évidence : c'est un échec. On ne gagne jamais rien à tricher avec soi-même. Toute la partie théorique faite dans l'effort et qui n'est pas d'une seule venue, et dont je savais qu'elle ne collait pas avec mon souffle particulier, avec ma façon personnelle d'expirer des pensées, est ratée. Quant à la partie technique que je considère comme réussie, même au point de vue littéraire, les gens ne vont pas jusque-là et se laissent influencer par la confusion de l'autre.

Cela ne m'empêche pas d'être outré par la façon dont des gens avertis ont accueilli un tel travail. Et il faut dire que même en face de ces gens-là des articles médiocres mais nets comme ceux que j'ai écrits dans des journaux [1] ont eu plus d'action et m'ont été plus profitables.

Je vous dirai de vive voix ce que je compte faire et quelles pensées m'inspirent tous ces petits événements.

Votre ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 18 octobre 1932.

Cher ami,

Les nouvelles que vous me donnez sont formidables, et *révoltantes*. Même si ce Manifeste était raté (et je suis le premier à penser qu'il est à MOITIÉ raté) je trouve curieux et révélateur qu'on en profite pour me foutre ainsi à la porte de la N. R. F. Il vaut mieux dire les choses comme elles sont. Et qu'on veuille m'interdire même d'y publier une note. Est-ce que ce critique trouve que mes notes sur « le théâtre Balinais », sur les « Monkey Business »[1], ont laissé un souvenir trop durable et qui éclipse le souvenir des siennes[2].

Tout ce qui est théorique dans ce manifeste n'est pas possible à cause de l'expression. Je l'avais senti en le faisant mais j'ai trouvé un tel enthousiasme chez certains que j'ai pensé que je me trompais et que j'ai tout de même laissé passer ce texte. Ensuite il y avait vous. Vous m'auriez prié d'attendre encore un mois et de refaire tout le début et non seulement la première phrase que je me serais rendu à vos raisons. Reste la partie pratique qui ajoutée au souvenir de toutes sortes de textes certainement très brillants aurait dû empêcher des réactions aussi excessives. Dans ces conditions je vous demande de me renvoyer le « Théâtre Alchimique » que je ferai paraître ailleurs. On a toujours le droit ayant donné ses raisons d'en revenir à la spéculation intellectuelle pure.

J'ai donné mes raisons et il y a des choses qu'il est plus facile de faire que de dire.

Si depuis tant d'années j'avais pu réaliser, on n'en serait pas à se demander ce que je veux faire et à trouver que je ferai des mises-en-scène monotones, et que je risque de ne faire qu'un seul genre de mise-en-scène, quand je définis la *vraie mise en scène,* qui appartient en effet à un genre unique.

Ci-inclus l'article paru dans « *Comœdia* » que je vous demande de me renvoyer avec l'article de « Paris-Soir »[3]. Ils n'ont inspiré d'horreur ni de dégoût à personne, bien au contraire. Et ils ont plus fait pour moi et pour mon idée de théâtre que le manifeste pourtant beaucoup plus explicite.

Mon amitié pour vous est en dehors de cette cuisine littéraire.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — D'après votre lettre même, dans tout ce qui ne touche pas à la littérature pour en faire il se rencontre des partisans de ce texte, chez les écrivains de la N. R. F. personne. Et cela est juste.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

[19 octobre 1932.] [1]

Cher ami,

J'espère que vous n'êtes pas allé au café de la Paix. Car votre lettre et la mienne qui se sont croisées ont tout brouillé. Vous savez qu'on me fout à la porte de la N. R. F. C'est formidable de conerie et de lâcheté.

A vendredi 9 hres bar du Dôme.

Votre ami,

ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[Paris, le] 28 octobre 1932.[1]

Cher ami,

Je passerai mardi à 6 heures à la N. R. F. Je vous rapporterai votre première lettre afin que de vous faire juge des raisons que j'ai eues de m'émouvoir comme je me suis ému. Je n'ai jamais douté de votre amitié mais de l'opinion du milieu N. R. F. à mon égard dont vous n'êtes tout de même pas responsable.

J'ai envoyé mon budget à Moreau-Lalande[2] il y a déjà 8 jours et j'attends sa réponse. S'il ne marche pas on me propose d'aller diriger à Bruxelles le Théâtre du Marais.

Je réaliserai donc de toute façon quelque chose cette année.

Je vous demanderai de me faire une lettre pour le St. du Néo Parnasse, 19, rue de la Boétie, où vous leur proposerez de la part de la N. R. F. et de la mienne de leur louer leur salle pour deux mois de répétitions et un mois de représentations, en leur demandant de vous faire un prix global, éclairage compris, et en indiquant qu'il vous faut un vrai éclairage de Studio de Cinéma, et le chauffage de la salle compris dans le prix global.

On la signera mardi.

Naturellement j'accepte que mon Manifeste soit traduit dans le *Quershnitt*[3]. Mais quel est le critique de la N. R. F. qui se retire si l'on publie encore même une seule note de moi ?

Votre fidèle ami,

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Mardi.[1]

Cher ami,

Demain soir ce n'est pas possible. Voilà déjà huit jours que je suis invité à dîner pour demain mercredi. Ce sera pour mercredi prochain, si vous voulez bien. En tout cas j'espère passer vous voir d'ici là.

Votre première lettre concernant l'effet produit par mon « manifeste » sur les milieux N. R. F. *disait bien* ce que j'ai compris, et que vous me priiez de cesser ma collaboration, momentanément ou pour longtemps. Ce qui me paraissait scandaleux. Je ne tiens à répondre ni à l'Action Française[2], ni à personne. Le temps des polémiques Surréalistes, avec ou sans insultes et lettres du genre vache ou non, EST FINI POUR MOI. La seule réponse à faire serait que la N. R. F. me donnât l'occasion de m'expliquer dans un article critique, du genre discursif, ce qui m'éviterait le ton amphigourique de la première partie du Manifeste et me permettrait, m'expliquant, de faire justice de toutes les objections, avec la totalité de mes moyens.

Je suis votre ami et à bientôt.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Pour le reste il n'y a que vous qui puissiez répondre et vous justifier d'avoir accueilli ce texte, — si vous y tenez (à vous justifier).

A JEAN PAULHAN

[Paris, le] 27 novembre 1932.[1]

Très cher ami,

J'ai lu « Arden of Feversham ».

C'est une œuvre qui est loin de manquer de qualités, certes, à la prendre dans son sens direct. Mais je ne crois pas qu'il faille la lire directement. On y perçoit un désir de parodier Shakespeare, comme tel mélodrame romantique, cette bouffonnerie du genre « d'Harnali », parodiait « Hernani »[2]. Quoique cette volonté parodique soit par moments assez peu accusée. ———————— A la prendre dans son sens direct elle ne vaut ni plus ni moins que beaucoup de pièces de la même époque, de la même veine, du même filon spirituel. On y retrouve à peu près toutes les situations déjà vues, tous les personnages, tous les caractères qui figurent dans Shakespeare ou ailleurs. Et à part l'histoire du Crucifix empoisonné je ne vois pas par quoi elle s'impose à l'attention. Elle me paraît avoir surtout un intérêt archéologique et rétrospectif. Mais je ne vois pas ce qu'elle contient de brûlant, et qui peut faire de sa représentation, dans les *circonstances présentes,* une nécessité. Par quoi elle peut faire figure de *réactif.* Elle contient les qualités de cinquante autres pièces semblables, et n'était la langue pleine et parfaite dont André Gide l'a revêtue, plénitude et perfection surtout grammaticales, et qui doivent disparaître à peu près totalement à la représentation, elle n'aurait rien qui la distingue de ces cinquantes pièces. A jouer « Arden of Feversham » je ne vois pas pourquoi on ne jouerait pas directement du Shakespeare.

Avec cette réserve toutefois que

il y a dans le langage des personnages, dans l'exposé des situations un quelque chose de pur, de filtré qui n'existe pas dans Shakespeare, et qui fait d'« Arden of Feversham » une œuvre de goût d'une part, une œuvre non datée et assez peu littéraire, où l'action apparaît nue, se détache hors de toute contingence douteuse, sans rien de trop verbal, de situé littérairement, ce qui fait que le drame apparaît pur et sans surcharge, qu'on peut l'isoler, qu'il vaut par lui-même, et que les critiques, si critiques il y a, ne peuvent s'adresser à autre chose que l'action.

D'autre part ce qu'il y a justement de situé et de littéraire, ce qui pourrait faire date apparaît sous un jour parodique et humoristique. Dans les parties où la pièce n'est pas nue, n'est pas *dépouillée* elle sonne le burlesque, le faux, la plaisanterie, la déformation volontaire, quoique assez peu marquée. Je n'en connais pas la fin, mais j'ai l'impression que cette fin peut tout sauver, faire partir ces essais parodiques, ces velléités d'humour sur un plan frénétique et grinçant où la pièce acquerrait la virulence qui lui manque un peu. En un mot je ne la trouve pas assez folle pour ce qu'elle a de sec, de spasmodique, pas assez folle pour ce qu'elle a de classique en somme et d'appliqué par instants, pas assez libérée pour ce qu'elle veut avoir de libre et de non conforme, pas assez spasmodique pour ce qu'elle a de brusque et de schématique, et je pense qu'avec les éléments qu'elle contient la véritable pièce est encore à faire ou à refaire et que ce peut être l'objet de la mise en scène que de la transformer en esprit, et en intentions tout en la laissant matériellement telle quelle. ——————

La conclusion de tout cela est que je pense qu'on peut essayer de faire un spectacle avec « Arden of Feversham » et je suis disposé à le monter si on me donne les moyens matériels de le faire. Je le ferai de préférence à un spectacle que je créerai de toutes pièces si le fait d'avoir une pièce d'André Gide doit inspirer confiance aux commanditaires plutôt qu'un spectacle de moi. —————— Quoique je ne croie pas que la nouveauté et l'urgence de CE spectacle soit de nature à surexciter l'intérêt des bailleurs de fonds.

Quoi qu'il en soit je mettrai en scène « Arden of Feversham » mais je demanderai à André Gide de traduire le titre en français et de trouver un titre conforme à celui de l'œuvre anglaise mais plus brillant [3]. En outre je m'engage à respecter scrupuleusement le texte d'André Gide sans en supprimer un iota, il sera dit par les acteurs tel qu'il a été écrit, et joué dans l'ordre ; mais je devrai être laissé libre d'en pousser l'*interprétation* dans le sens qui me paraîtra nécessaire et d'y *ajouter* telles inventions formelles inspirées par le texte, donc non opposées à son esprit, mais développées à l'extrême, que j'estimerai indispensable d'y ajouter.

Le texte ne sera pas joué directement mais parodié les trois quarts du temps et les images concrètes commandées par cette parodie : grossissement et amplification physique des personnages, boursouflure des gestes, mouvements d'ensemble, etc., etc., seront laissées à mon choix, et à ma libre imagination ! ! ! ——————————

Tout ceci constituera PLUS que de la mise en scène, une véritable *adaptation scénique* dont je serai le seul auteur. Une nouvelle pièce précisée jusque dans les moindres détails apparaîtra en transparence sous le texte d'André Gide, et sous la trame de l'action. Et c'est cette pièce nouvelle ponctuée par le texte parlé d'André Gide qui sera jouée.

Je ne vois pas en effet d'autre moyen de m'en tirer et de ne pas mentir, à mes promesses. C'est-à-dire qu'un travail important devra être fait par moi préalablement à la mise en scène proprement dite de la pièce, et au moment où elle commencera à être mise en répétitions. ——————————

Il me paraîtrait vraiment surprenant qu'André Gide ne se prête pas à cette manière de voir et je crois d'ailleurs que c'est exactement ce qu'il attendait de moi. J'ajouterai une seule chose. C'est que je ne veux pas être frustré du bénéfice de mon travail d'invention et d'interprétation et qu'il faudra trouver un moyen de bien spécifier ce qui revient à André Gide, et ce qui me revient à moi. J'écrirai directement à André Gide pour lui faire part de mon sentiment sur « Arden of Feversham » mais vous pouvez déjà lui faire part de tout cela. En tout cas ayez l'obligeance de lui demander de traduire encore le dernier acte, s'il n'y en a plus qu'un seul. Et je pense qu'il n'y a pas à craindre de forcer encore la virulence du langage, sa crudité, son déshabillé. Shakespeare et les Élisabéthains sont allés plus loin dans ce sens que nous ne serons tous capables d'aller. ——————

Je suis toujours fidèlement vôtre.

Antonin Artaud.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Paris, 4 janvier 1933.

Cher ami,

Merci de votre lettre qui me touche tout particulièrement, car elle prouve une affection durable, solide, indépendante des œuvres, des idées, des paroles et des conférences. Je ne suis pas resté l'autre jour après la vôtre car le public qui vous entourait m'offusquait et je sais que vous n'en êtes pas à une poignée de main près [1].

Vous avez eu à plusieurs endroits des formules aiguës, heureuses pour définir la poésie, pour faire saillir en lumière des aspects imprévus, profonds de la pensée. Mais j'ai eu l'impression que cette conférence n'était pas faite pour nous mais pour eux. C'était une conférence, c'est-à-dire de l'éducation et de la vulgarisation. J'aurais voulu que cette conférence en m'apprenant quelque chose, vous apprît quelque chose à vous aussi. Ce criterium de la découverte est le seul qui m'apparaisse comme valable quand j'écris.

Pour moi je suis de nouveau ressorti à la vie de mes semblables après une cure atroce [2] et qui m'a appris aussi quelque chose, de nouvelles et nombreuses choses sur moi et sur tout. Voilà des années que je me balance à côté de moi, séparé par l'expression seulement de la possibilité de toucher, de manifester des choses graves ; et quand je dis « l'expression » vous comprenez que je ne me mets pas sur le plan de ce n'importe qui, qui aurait du génie s'il pouvait exprimer ce qu'il pense. Il faudrait pouvoir déterminer géologiquement des régions sur les plans de plus en plus évolués et solides de la pensée intérieure, et préciser un peu les termes de nos discours, sortir de cette confusion monstrueuse où nous nous débattons sans faire le moindre effort pour en sortir. Peut-être suis-je maintenant en passe de me montrer tel que je suis.

Le prospectus dont je vous ai parlé est rédigé [3]. J'y ai dit des choses claires, nettes, bien distinctes, sans rhétorique. Je crois que celui-ci enfin portera. Je voudrais constituer une société pour l'exploitation de mon théâtre et je crois qu'il ne m'a manqué jusqu'ici que la persévérance et l'énergie d'organiser cette société. Mais par exemple je suis dans une telle mistoufle que je n'ai même pas de quoi payer une dactylo pour dicter le prospectus et un imprimeur pour le tirer. Ce sont des petites choses aussi niaises, et aussi mesquines, qui m'ont toujours empêché de réaliser quoi que ce soit.

A part cela je travaille à un « Héliogabale » et pour la première fois aussi je me suis senti écrire comme j'ai toujours envie de parler.

Merci de la coupure. Mais ces jeunes gens m'avaient déjà envoyé leur revue [4]. De tout ce qui a été écrit sur mon manifeste c'est la chose la plus intelligente et perspicace. Et de me sentir compris par un groupe aussi lointain et isolé cela me démontre que ce que je pense n'est pas perdu et jette racine. C'est fort beau et fort réconfortant. Comme votre amitié aussi est une chose réconfortante.

Je vous serre affectueusement les mains.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ GIDE

Paris, 14 janvier 1933. [1]

Cher Monsieur,

Jean Paulhan m'a bien remis en son temps le manuscrit de votre adaptation « d'Arden of Feversham ». Presque au même moment j'entrais dans une maison de santé pour y subir un traitement des plus énergiques [2]. Je suis à peu près remis depuis quelques jours seulement, ce qui fait que je n'ai pu vous écrire plus tôt. J'aime dans cette pièce ce que les sentiments, les situations y ont d'objectif, de schématique, de presque visuel. Et je crois que le dialogue exige, permet une interprétation qui peut aller jusqu'à une boursouflure des gestes et des voix. La scène de l'assassinat manqué sur la plage, de la poursuite d'Arden par les assassins, la scène du valet poltron qui voit l'espace se peupler des fantômes des assassins, que l'on peut objectiver et grandir et dont on peut, dont on doit meubler l'air de la scène à tous les degrés, peuvent devenir au théâtre quelque chose de très grand. Pour tout dire je crois que cette œuvre peut fournir matière à un fort intéressant spectacle, à condition que ce spectacle constitue une *création* véritable autour du texte. Sans qu'un mot du texte soit changé, sans que l'ordre des répliques soit interverti je vois la nécessité de pousser très loin l'interprétation objective et plastique de cette pièce. J'y ferai pourtant une ou deux objections.

Les sentiments mis en cause sont purement psychologiques, ils ne dissocient pas des êtres, ils ne mettent en cause aucune idée vitale. A moins que le côté agressif et spasmodique de la passion de la femme de Feversham pour son amant ne devienne à la fin, dans l'acte que j'ignore, une sorte de monstrueux symbole, et que le côté dur, obstiné, dégagé et pur de l'amour patient d'Arden pour sa femme ne se transforme en un sacrifice ou en une rage désespérée.

Voulez-vous avoir la grande obligeance de me faire parvenir ce dernier acte.

Enfin si je recherche le spectacle, et tous les prétextes à spectacles, je crois que le spectacle visuel, dynamique et sonore n'aura sa pleine efficacité dans l'esprit que s'il dépasse le plan psychologique, le plan des caractères, des sentiments et des passions humaines, si un geste fait sur la scène évoque toute la ruée des forces cosmiques, si des problèmes qui dépassent le manger, le boire ou la possession sexuelle, sont agités. Je ne les trouve pas dans cette pièce. Et bien que la jalousie y soit orageuse et évoque parfois le roide jaillissement d'une force naturelle, tout à coup une analyse psychologique de passions, de sensations, de sentiments présentés sous leur aspect rationnel et moral ordinaire, intervient, à travers des situations que l'on retrouve telles quelles dans toutes sortes de pièces, de Molière qui m'ennuie, ne m'a jamais fait rire, et que je déteste, à Ben Jonson.

Vous ayant donné mes réactions personnelles devant cette œuvre imitée de Shakespeare et de certains Elisabéthains vous n'attendez pas de moi, j'en suis sûr, une opinion sur l'adaptation elle-même, sur ce qui est votre œuvre à vous. A ce point de vue il faudrait chercher un moyen de faire sentir au théâtre, par la qualité et le *découpage* des intonations et de la diction, ce qu'il y a d'heureusement net, de précis, d'entièrement abouti dans la précision imperturbable d'un langage comme celui dans lequel les personnages de cette adaptation s'expriment.

En ce qui concerne le Théâtre de la Cruauté une société est en train de se constituer [3] pour me permettre de monter un premier spectacle. J'ignore quelles seront ses exigences à toutes sortes de points de vue.

Croyez, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments toujours fidèlement dévoués.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Dimanche
22 janvier 1933.

Bien cher ami,

J'ai voulu plusieurs fois ces jours-ci passer vous voir à la N. R. F. : l'occasion m'a manqué. J'ai un texte assez important à vous montrer. Il s'agit du scénario, rédigé en clair, de mon premier spectacle :

« La conquête du Mexique »[1].

Je crois qu'on y voit de façon concrète, lucide, bien cernée par les mots, exactement ce que je veux faire, et que ma conception plastique, palpable et spatiale du théâtre y apparaît de façon parfaite. Et j'aurais voulu avoir votre opinion là-dessus.

Ensuite je tiens à m'assurer de quelque chose. Il me paraît manifeste que la N. R. F. ne veut plus rien publier de moi. Serait-ce que le veto de Crémieux continue à jouer contre ce que j'écris [2]. Vous avez de moi au moins trois textes dont j'aimerais bien qu'au moins l'un d'entre eux parût, ne serait-ce que pour manifester que mes rapports avec la N.R.F. continuent.

Une note, un rêve [3], et le « Théâtre Alchimique ». Je crois que les objections que vous m'aviez faites contre son caractère abstrait ne jouent plus. Trop de temps s'étant maintenant écoulé depuis la parution du manifeste. Et si le Théâtre Alchimique ne donne pas en soi les précisions qu'on pourrait attendre de moi, je me suis assez expliqué ailleurs et depuis pour avoir le droit de publier un texte d'un intérêt absolu. Je veux dire qui vaut par lui-même. En outre sans publier mon nouveau manifeste, ce qui enlèverait à la brochure que je compte faire imprimer et répandre, ce qu'elle pourrait avoir d'inédit, est-ce que la N. R. F. ne pourrait donner une note pour annoncer la constitution de la Société du Théâtre de la Cruauté et donner par la même occasion quelques *courts* extraits du nouveau manifeste ? Cela serait assez important ! ! !

Dites-moi bien sincèrement si vous comptez publier le Théâtre Alchimique, très prochainement. Si vous n'y tenez pas, comme j'ai hâte qu'il paraisse, je vous demanderai de me le rendre.

A très bientôt, j'espère, et suis fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

Dimanche
22 janvier 1933.

Cher ami,

C'était bien jeudi dernier que nous avions rendez-vous, et non jeudi prochain 26 janvier. Jeudi prochain est le jour de conférence de Vitrac sur « l'actualité et l'Humour » et je tiens à y aller à cause de Vitrac et à cause d'Allendy et aussi à cause du Théâtre Alfred Jarry, dont cette conférence de Roger Vitrac fournira l'occasion d'une petite mise au point. Dans un préambule fait par le D^{r} Allendy celui-ci dira quelques mots sur le fonctionnement intérieur du Théâtre Alfred Jarry et il essaiera d'en fixer la valeur et la place. J'espère d'ailleurs que vous y viendrez aussi et que nous nous verrons et pourrons prendre un nouveau rendez-vous. Merci de ce que vous me dites de mon nouveau papier sur le Théâtre de la Cruauté. J'ai un peu été surpris de vos réactions devant ma lecture. Vous aviez l'air préoccupé par autre chose et inerte ou indifférent, ou même hostile : ce qui m'avait étonné. J'avais conscience que ce texte dans certaines de ses parties était ce que j'avais fait de mieux. Lorsqu'en général je me plains de ne pas me rejoindre moi-même, le point que j'avais en vue était quelque chose que je pensais avoir par fragments réalisé dans ce texte-là. Les réactions de Paulhan me sont allées au cœur, mais d'où vient que la N. R. F. ne veut manifestement plus rien publier de moi ? Est-ce le veto de Crémieux qui continue à jouer. J'ai hâte de vous voir. J'ai beaucoup de choses très importantes à vous dire et sur le Théâtre de la Cruauté, et sur vous-même surtout.

En ce qui concerne le Th. de la Cruau(té)[1] j'ai rédigé *enfin* le scénario de mon premier spectacle,

« *La conquête du Mexique* »[2],

et je crois qu'on peut y voir pour la 1ère fois, et en clair, assez exactement ce que je veux faire, que ma conception physique du théâtre y apparaît de façon indubitable ; et j'ai hâte de vous le montrer.

Je suis affectueusement votre fidèle ami,

Antonin Artaud.

Paris, le 4 mars 1933. [1]

Très cher ami,

Je ne vous vois pas souvent, mais je vous aime bien et je ne vous oublie pas. Je n'oublierai jamais certaines conversations et l'amitié que vous m'avez montrée dans des temps difficiles et où il fallait une certaine divination de l'esprit et du cœur pour me faire confiance.

Vous trouverez ci-inclus la dernière brochure du « Théâtre de la Cruauté », que je fonde, et qui venant après le manifeste de la N. R. F. met au point, du point de vue technique, tout ce que le manifeste de la N. R. F. laissait dans l'ombre. Vous y verrez que mes ambitions sont vastes, et qu'elles soient réalisables, toutes les idéologies du monde ne le prouveraient pas si je ne passe à la réalisation. Je crois malgré tout qu'idéologiquement le manifeste pose des questions auxquelles la brochure semble vouloir en partie répondre. — Il se passe à ce propos une chose bien significative dans le monde littéraire et de la presse. C'est que l'importance que la plupart des écrivains semblent attacher dans le privé aux idées du manifeste, officiellement ils flairent le vent et ne croient pas encore le moment venu de la reconnaître. Je crois qu'ils se trompent et que les événements sont terriblement mûrs. Le grand coup de balai qui se prépare dans le domaine social doit venir de haut. Ce sont les bases spirituelles sur lesquelles nous vivons qui sont à reprendre de fond en comble.

Nous avons besoin de magie dans le domaine poétique comme dans les autres. Le théâtre, qui est de la poésie en action, de la poésie réalisée, doit être métaphysique ou ne pas être. Voilà en deux mots ce que je pense et je crois qu'idéologiquement mon premier manifeste augmenté de cette dernière brochure remet le théâtre à son véritable plan dont il n'aurait d'ailleurs jamais dû descendre, et que ce plan est celui des rites religieux, à base métaphysique, c'est-à-dire le plan de l'Universel. Toutes les gloses artistes concernant des procédés accessoires de mise en scène, s'élevant contre le mercantilisme, l'industrialisation du théâtre, le cabotinage des vedettes, la grossièreté repue d'un public de ruminants et qui viendrait au théâtre pour ruminer à l'aise, sont des gloses perdues et inutiles, le principe n'étant pas de refaire du théâtre de l'art, et de l'art détaché, *désintéressé,* mais au contraire d'*intéresser* le spectateur par ses organes, tous ses organes, en profondeur et en totalité. Ceux qui visent à rendre, à redonner au public la religion du théâtre, et spécialement d'un certain théâtre littéraire aux œuvres consacrées : Eschyle, Euripide, Shakespeare, Molière, Corneille, Racine, crachent pour moi à côté du pot. Toutes ces œuvres écrites étant un langage mort, et qui, le seul Eschyle mis à part, et même revivifié et entendu comme il faut l'entendre, ne saurait plus rien intéresser d'essentiel. Cette fameuse poésie que le public méprise ne sachant pas ce qu'elle est et qui est la seule chose qui le touche sans qu'il puisse dire comment ça se fait, il serait temps de reconnaître qu'elle est à la base de toute vraie création dramatique et qu'elle ne peut bien agir que dans son sens entier. Dans son sens de déflagration et d'émotion entière, de communication religieuse, spasmodique avec la métaphysique agissante, c'est-à-dire avec l'esprit universel. Toute action qui n'aboutit pas à cela, qui [ne] [2] vient pas de cela, qui ne retourne pas à cela, est une action tronquée et larvaire, une action d'eunuque et de lâche, d'impuissant, de châtré consenti. Qu'une conscience humaine ne veuille pas aller jusque-là, n'admette pas les conséquences révolutionnaires, dangereuses, et aussi dangereuses, aussi *cruellement* méchantes qu'elles soient, d'un principe, voilà, moi, ce qui me dépasse. C'est pourquoi j'ai voulu que mon manifeste et cette brochure affirment ma foi révolutionnaire sur le plan le plus haut et le plus décisif possible et il n'est pas possible qu'on ne voie pas et qu'on ne reconnaisse pas, même dans les milieux officiels du théâtre, milieux les plus menacés par les événements, — et à quel point cette brochure, et les idées qu'elle renferme, prend le contre-pied de tout ce qui est admis en matière de théâtre, et combien cette réaction contre un état de choses, en pleine déconfiture, s'appuie sur des bases intellectuellement solides et qui, à y regarder de près, sont les seules sur lesquelles le théâtre ait jamais pu s'appuyer.

Ce n'est pas en vain que tous les jeunes gens de 20 à 25 ans, et qui pensent, ont senti que le *Théâtre de la Cruauté* était dans la voie du vieux théâtre primitif, et l'écrivent. Qu'ils le contestent ou qu'ils le nient, il faudra bien que les gens en place reconnaissent que le *Théâtre de la Cruauté* a l'avenir avec lui.

Remarquez, cher ami, que cette diatribe s'adresse à qui l'on voudra, sauf à vous. Je vous ai pris pour confident de ma colère parce que vous êtes parmi mes aînés un des très rares devant qui je parle en me sentant aimé et compris.

Quoi que vous veuilliez et puissiez faire pour le *Théâtre de la Cruauté,* sachez que je considérerai cela comme le geste d'un ami très cher, d'un véritable frère et je vous serre la main de tout cœur.

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ ROLLAND DE RENÉVILLE

8 avril 1933.

Cher ami,

Vous êtes vraiment un juge étonnant. A peu de chose près, et avec les restrictions que j'y mets et que vous n'indiquez pas mais que l'on peut lire dans vos éloges même, et sous vos appréciations, vous m'avez dit de ma conférence[1] exactement ce que j'en pense moi : c'est-à-dire qu'elle oscille perpétuellement entre le ratage, et la bouffonnerie la plus complète, et une sorte de grandeur qui ne se maintient pas mais s'établit de-ci de-là en images d'une réussite concrète absolue. Il en reste pour moi une description poético-clinique de la peste qui vaut d'être conservée, deux ou trois remarques vraiment inquiétantes, je veux dire inquiétantes *dans les faits,* une position extrêmement subtile quoique parfois assez maladroitement exprimée du problème de la peste *prise en soi,* et comme vous le dites un sentiment assez aigu des relations poétiques entre les choses, il y a encore une idée sur les relations entre l'esprit et la matière à la faveur de certains phénomènes matériels, comme par exemple les maladies, qui par la façon dont elle est présentée va fort loin. Mais même et surtout là les termes ou plutôt la force d'esprit m'ont manqué. Car il y a une vérité à laquelle j'aurais voulu que le public fût sensible, il y a été inconsciemment sensible et c'est cela sans doute qui l'a gêné et a causé cette hostilité anormale dans des conférences de ce genre-là. Il est certain que ma seule présence quelque part cause des remous, fait naître chez certains une irritation anormale, comme devant une monstruosité, un phénomène abject de la nature. Les gens soit en me voyant, soit par certaines idées que j'agite sont poussés à sortir de leurs gonds. Cette vérité dont je vous parle et qui irrite est que ce que vous appelez une métaphore et qui n'en est pas une, sur les rapports entre le théâtre et la peste, vaut également pour mon esprit, que je considère comme organiquement altéré par un mal qui l'empêche d'être ce qu'il devrait être. Il y a dans cette lutte affreuse entre moi et les analogies que je pressens, et de par mon impuissance à les pétrifier dans des termes, à me rendre physiquement maître de la *totalité de mon sujet,* un spectacle gênant et qui agace les gens pas assez préparés à un certain resserrement de la pensée. ——————

Lorsque je propose de considérer la peste uniquement comme une entité psychique, je veux dire que nous n'avons pas le droit de nous arrêter sur des phénomènes matériels, de pétrifier notre esprit sur des formes, uniquement sur des formes, et que n'importe quelle perversion organique n'est que l'onde la plus lointaine, l'ultime remous, d'une situation vitale où la conscience, où la volonté, où l'intelligence ont pris quelque jour leur part ; ceci étant, il serait vain de considérer les corps comme des organismes imperméables et fixés. Il n'y a pas de matière, il n'y a que des stratifications provisoires d'états de vie, sur la transformation individuelle desquels il n'est pas étonnant que l'esprit, la conscience, la volonté, la raison à leur tour interviennent.

A considérer ainsi tous les phénomènes dans leur universalité, et si l'on veut bien noter dans la peste elle-même toutes les variations qu'elle présente à travers le temps et l'étendue, on peut bien admettre une perversion majeure de la vie, qui sans toucher en somme le corps produit organiquement les désordres les plus excessifs, et se mettre d'accord pour appeler peste cette perversion, lorsque dans le monde moral, social, psychologique et psychique elle produit des désordres aussi absolus, aussi foudroyants et presque abstraits. Si l'on veut ensuite reconnaître que l'esprit ne repasse jamais deux fois par les mêmes situations, qu'il n'y a pas de maladies, mais des malades, on doit pouvoir évoquer la figure virtuelle et arbitraire d'un mal qui ressemble alors au théâtre quand il est épidémique et profondément désorganisateur, c'est-à-dire quand il réunit un ensemble suffisant de traits extrêmes, et de désordres révélateurs. Pourtant même dans cette virtualité et dans cet arbitraire, il y a parfois quelque chose de concret. Ou plutôt cette virtualité et cet arbitraire exercent périodiquement les corps, la matière, les consciences, le corps social et les événements de telle sorte qu'une figure physique et arrêtée de la peste se dégage de moment en moment. On ne peut alors refuser aux personnages arbitrairement joués par tel ou tel et qu'il n'aurait jamais cru porter en lui, aux sentiments inouïs, extrêmes, gratuits et affreux qu'il manifeste, une identité foncière avec les sentiments et les personnages de théâtre. Avec cette différence, que j'ai d'ailleurs notée, que les personnages et les sentiments provoqués par la peste représentent le dernier état d'une force spirituelle qui s'épuise, tandis que [2] les personnages et les sentiments de théâtre sont au contraire la résurrection d'une force spirituelle qui croît en intensité, et en densité, et s'affirme à mesure qu'elle se répand. Le mal de la peste touche le corps, et le bouleverse à l'extrême, et le corps finalement reste intact, et quand il a été touché il semble que ce soit non dans sa matière mais dans sa conscience et dans sa volonté qu'il soit touché. Mais touché ou non la peste est aussi parfaite avec ou sans lésion réelle de l'organisme.

De même le sentiment de théâtre laisse l'acteur intact, et ne se résout pas dans la réalité par un acte. Et pourtant on ne peut pas dire que ce sentiment manque d'action, de densité, ou d'efficacité. C'est ici que se pose la question de l'efficacité psychique interne des images de la poésie que j'ai complètement ratée dans ma conférence faute d'un peu de patience et d'un peu d'application d'esprit. Je crois tout de même avoir dit une chose assez importante lorsque j'ai souligné qu'il fallait plus de vertu à l'acteur furieux pour ne pas accomplir réellement un crime qu'il ne fallait de courage à l'assassin pour parvenir à réaliser le sien. Puis il y a le côté communicatif de tout sentiment valable et de toute image qui impose à l'esprit, et de l'esprit ou de la conscience à l'organisme, des attitudes inversement semblables à celles qu'une épidémie impose globalement à l'organisme et de l'organisme à l'esprit.

Voilà sommairement ce que je voulais dire, et vous avez été assez bon juge pour voir ma volonté spirituelle de dire telle ou telle chose, dans le fléchissement de ma volonté stratifiée.

Je serai mercredi à 9 heures au bar du Dôme. Et si vous pouviez perdre un côté par moments agaçant que vous avez sur des points d'ailleurs sans importance j'aurais toujours une joie absolue et parfaite de vous rencontrer.

Fidèlement votre ami,

ANT. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

11 avril 1933.[1]

Cher ami,

Je m'excuse de vous avoir envoyé par pneu et sans un mot l'accompagnant, la veille seulement de ma conférence, une invitation pour cette conférence[2]. Mais je me promettais tous les jours de passer vous voir et puis toutes sortes d'occupations dont la rédaction de cette conférence m'en empêchaient toujours. Cette conférence n'a pas été un succès unanime ou presque comme celle de l'année dernière[3], quoique sur certains points je sois certainement allé plus loin que jamais. L'impression générale a été une révolte de la part de certains, un malaise et une inquiétude chez la plupart, et, je crois, une impression durable. La vérité est que je n'ai pas maîtrisé le terrible, le gigantesque sujet que j'avais choisi, faute de travail et d'application, je crois, mais non de force, et parce que sans que je puisse le prévoir ma patience nerveuse est quelquefois à bout.

Toujours fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Jouhandeau était à la conférence. Quel a été son sentiment vrai.

A JEAN PAULHAN

Mercredi 7 juin 1933.

Cher ami,

Voici la fin de la Peste [1]. Si on pouvait en publier au moins quelques extraits, cela m'arrangerait, moralement comme *matériellement*.

A bientôt.

Votre ami,

ANT. ARTAUD

A JEAN PAULHAN

Lundi 12 juin 1933.

Cher ami,

J'ai vu Pierre Abraham qui a été tout à fait charmant. Comme je vous remercie d'avoir pensé à m'envoyer à lui. Mais, et ceci alors tout à fait entre nous, je veux dire strictement entre vous, Jean Paulhan, et moi, je suis étonné, peut-être est-ce naïf, c'est d'ailleurs sûrement naïf, — je suis étonné de voir qu'ils n'aient pensé tous immédiatement à moi étant donné que ce sont purement et simplement les idées du Théâtre de la Cruauté qu'ils ont l'intention de réaliser, et ceci en propres termes, sans voiles, sans dissimulation, *directement*. Puisqu'ils veulent jouer une pièce non écrite et qui se fera sur place, collectivement, *en réaction* avec la scène, dans un langage unique qui ne sera ni musique, ni danse, ni pantomime, ni poésie écrite, mais le langage pur du théâtre, le langage objectif de l'espace, avec des lumières qui parlent, des décors mouvants, des personnages énormes, des objets qui font décor, des éclairages qui jouent comme des objets, un texte provoqué par la musique, une musique provoquée par le texte, des mouvements réactionnés par un mot, et le tout sur un scénario initial de Jean-Richard Bloch, un scénario, non une pièce, c'est merveilleux de se voir suivi, et compris ainsi, et je ne pensais pas être compris si tôt [1].

Répugneriez-vous beaucoup dans l'absence encore de toute réalisation à me permettre quelque chose qui serait un commentaire absolument concret et précis et objectif du « Manifeste » mais sans que même une allusion au « Manifeste » soit tentée ni faite. Un écrit de quatre à cinq pages, qui serait quelque chose de tout à fait nouveau. Je veux dire qui ferait figure d'essai entièrement original sans lien avec le passé.

De toute façon je vais écrire quelque chose que je vous enverrai.

A vous fidèlement.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 17 août 1933.

Cher ami,

J'ai une option pour monter le *Woyzeck* de Büchner, dans votre traduction [1], au *Raspail 216*, à la rentrée. Son propriétaire me donne la salle *en ordre de marche* avec administration, éclairage et machinerie. Il me faut encore trouver de quoi payer une troupe, des costumes, des accessoires, ce qui ne ferait que quelques milliers de francs. Mais j'ai en vue plusieurs personnes pour ce genre de frais. Au cas où mes pourparlers avec ces personnes échoueraient ne voudriez-vous pas penser DÈS MAINTENANT à des personnes de votre connaissance qu'on pourrait solliciter. Il faudrait les solliciter *d'urgence,* par dépêche, en leur montrant qu'il s'agit cette fois d'une affaire précise, pour laquelle la salle est trouvée avec tous les frais qu'une salle comporte et qu'on n'aura pas à débourser.

Voulez-vous me répondre d'urgence.

Vous voyez que je ne cesse de me démener. De votre côté songez sérieusement à ma proposition et tentez *tout* pour la faire aboutir TOUT DE SUITE.

J'ai fait une lecture de ce *Woyzeck* devant le directeur de Raspail 216.

A vous amicalement.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Vendredi 24 novembre 1933.

Cher ami,

Je veux faire une lecture de Richard II[1] que je ferai suivre d'une lecture d'un scénario théâtral de moi (en l'espèce la Conquête du Mexique amplifiée sur certains points), après je dirai pourquoi un théâtre comme celui que je veux faire est nécessaire.

Ainsi les gens pourront me juger comme acteur d'abord, dans un domaine familier pour eux en principe, ensuite comme auteur, enfin au point de vue de la doctrine.

Je VEUX en finir. Il faut amener ce soir-là tous les gens susceptibles de m'aider avec leur argent, qui s'ajoutera à ce que je possède déjà. Je compte sur vous pour que M^r^ Church me juge sur quelque chose de concret. Il faut qu'André Gide et Jean Schlumberger qui ont une affection particulière pour Richard II viennent également entendre mon interprétation. Je veux demander aussi à André Malraux de venir et d'amener une ou deux personnes intéressantes. Je lui écris comme j'écris à Gide et Schlumberger mais parlez-leur-en.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Quant à ma visite de l'autre jour, si vous ne m'aviez pas traité comme un familier de la maison c'est cela qui m'aurait gêné, non le contraire.

Fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A MADAME JEAN PAULHAN

[*1933.*]

Chère amie,

Merci d'avoir parlé de moi à Renaud Icard. Il paraît décidé à m'engager et à me confier la mise en scène d'un spectacle [1]. Nous avons eu samedi dernier une conversation de deux heures. Je lui ai promis de lui envoyer mes articles et Manifeste sur le Théâtre. Mais je n'en ai plus d'exemplaires. Puis-je vous demander ce service de lui faire faire par vos services l'expédition d'un n° de la N. R. F. de février contenant « La mise en scène et la métaphysique », du n° d'octobre 1932 contenant le Manifeste du Th. de la Cruauté plus les deux brochures que vous trouverez dans cette lettre.

Son adresse que vous devez connaître d'ailleurs est :

Renaud Icard
Tour-Ali
Caluire (Rhône)

Merci de tout cœur et à bientôt. Amitiés à Jean.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Si quelqu'un vient de ma part vous demander la même chose dites que je suis passé et que c'est fait par vous. Pardon. Merci.

A JEAN PAULHAN

[*1933*.]

Cher ami,

Le manifeste du Théâtre de la Cruauté n'aura servi qu'à permettre à MM^{rs} Dullin, Jouvet et Michel Saint-Denis[1] *de faire leur* saison.

Déjà quelques-uns des procédés dont j'ai eu l'idée ont été essayés dans *la Paix*[2] et d'autre façon dans *Intermezzo*[3], mais dans les mises en scène de la Cie des Quinze[4] (nouvelle manière) ils sont utilisés tout au long et exploités dans la mesure où ces procédés sont accessibles dans leur technique et quand on n'a pas pénétré les quelques idées de fond qui en motivent, en nécessitent l'emploi. Tout cela donne une impression mesquine et ratée, parce que ça n'a été compris que d'une manière grossière et de l'extérieur, et que cette utilisation de voix qui sombrent et repartent sur d'autres plans, ne repartent pas, par exemple, sur d'autres plans de l'esprit mais demeurent enfermées dans des sonorités purement vocales ; parce que ces bruits venus de partout ne parviennent pas à atteindre les nerfs, à cerner vraiment la sensibilité ; parce que cela a été fait sans invention et sans inspiration et avec des éléments à fleur de conscience, des éléments d'utilisation journalière ; — et il faut remarquer que le public ne marche que dans ces moments-là tout de même. Il reste à ces moments-là sur sa faim et on sent à travers cet avortement tout ce qu'on pourrait faire et que le public attend.

Pour moi je suis découragé. Je n'assiste qu'à la faillite financière des gens qui m'ont promis de l'aide.

Comment faire comprendre à tout le monde que tout est foutu et que mettre de l'argent dans une affaire comme la mienne c'est risquer de sauver un peu de ce qui est inéluctablement perdu.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A ORANE DEMAZIS

Paris, le 30 décembre 1933. [1]

Chère grande amie,

Je vous envoie une carte d'invitation pour la lecture que je dois faire le 6 janvier prochain, chez des amis. Il faut que vous soyez là.

Je ne vous demande pas d'appuyer de vos applaudissements la lecture du drame de Shakespeare [2], même si elle est réussie. Il s'agira pour moi d'autre chose que de démontrer mes qualités d'acteur dans un chef-d'œuvre appartenant à une époque révolue. Mais de faire la preuve de notre inertie, de notre laisser-aller, de notre inconscience et de notre lâcheté à tous. Toutes vertus à rebours qui font de nous un bétail prêt pour la guerre et le massacre. Je me fais du théâtre une idée énergique, active. Je crois que le théâtre peut beaucoup, est le moyen d'expression le seul directement agissant et qui contient tous les autres, non pas en réduction, mais absolument parlant. Et je voudrais le rendre à sa fonction qui est de capter et de dériver les conflits, de canaliser les forces mauvaises, d'éclaircir les problèmes, de résoudre et de vider les questions pendantes, et en même temps de donner un coup de fouet à la sensibilité de qui y participe. Je dis y participe, car le théâtre dans ce qu'il a de sacré est comme un sacrifice, comme un rite qui agit qu'on le veuille ou non et si éloigné que l'on soit de l'idée des rites, et de l'esprit sacré. Car cette action dont je parle est organique, elle est aussi sûre que les vibrations d'une musique capable d'engourdir les serpents. Elle porte *directement* sur les organes de la sensibilité nerveuse, comme les points de sensibilisation de la médecine chinoise portent sur les organes sensibles et les fonctions directrices du corps humain. La lumière rouge met dans une ambiance batailleuse, elle prédispose au combat : cela est aussi sûr qu'un coup de feu ou qu'une gifle. Une gifle ne tue pas son homme, un coup de feu peut le tuer quelquefois. Une ambiance de lumière et de bruits crée des dispositions spéciales, un mot glissé au moment voulu peut affoler un homme, je veux dire le rendre fou. Tout ceci pour en revenir à cette idée que le théâtre agit et qu'il suffit de savoir le manier. Que ce moyen précieux doit servir à des choses graves, et qu'il est ignoble de ne s'en servir que pour de simples objets d'amusement. Je voudrais faire un théâtre qui serve, qui s'applique à capter les forces que le théâtre peut capter. Il me semble qu'à la minute où nous vivons une sorte de devoir humain, dont nous nous fichons peut-être, mais qui répond aussi à un sens du destin, à la notion que nous pouvons avoir de la fatalité qui nous dirige, nous oblige, ce devoir humain, à prendre conscience de toutes les forces mauvaises qui composent l'esprit du temps. Il y a quelque part un dérèglement dont nous ne sommes pas maîtres, de quelque nom qu'on veuille bien l'appeler. A ce dérèglement toutes sortes de crimes inexplicables en soi, de crimes gratuits participent. Et aussi des répétitions, par trop fréquentes, de séismes, d'éruptions volcaniques, de tornades marines, ou de catastrophes de chemin de fer. Et ce que l'on ne veut pas voir, c'est que l'art qui charme les loisirs, et dont toute la notion que nous en avons actuellement est qu'il est fait pour charmer les loisirs, est aussi un paratonnerre, que ce qui est représenté sur la scène peut se passer d'être réalisé dans la vie, etc., etc. ———————————

C'est ce que l'on avait compris à toutes les époques où le théâtre a signifié quelque chose, comme par exemple au moment du Théâtre Elisabéthain. Le théâtre descriptif et anecdotique, le théâtre satirique même quand trop de fiel ne s'y mêle pas sont une des tares de l'époque actuelle, il[3] démontre notre incapacité totale de réagir, et même de vivre, et ce peu de conscience que nous avons, et de vivre et de la nécessité ou même de la cruauté de la vie. Ceux qui se font du théâtre et de l'art en général cette idée facile que l'art est fait pour distraire, dans le sens mesquin de distraire, et qui trouvent la vie une chose assez ennuyeuse, assez pénible pour que l'art les fasse encore penser, et leur parle de choses graves, ou les ramène à une notion grave, solennelle, insistante, de la gravité et de la difficulté de tout ce qui est, sont responsables de l'état de choses inquiétant dans lequel nous sommes aujourd'hui plongés[4].

Tout ceci étant dit, une seule question se pose : Sommes-nous capables de supporter cette idée efficace, active du théâtre, et sommes-nous capables de réaliser un théâtre qui réponde à cette idée ? J'ai un projet que je propose. Veut-on me faire confiance pour le réaliser ? me croit-on la force qu'il y faudrait ? Un pareil théâtre s'adresse nécessairement aux foules. Il ne peut que s'adresser aux foules. Il n'a de raison d'être que s'il agit sur les masses, des masses importantes. Ce n'est pas un théâtre d'esthètes. Les moyens d'action physique et technique dont il disposerait, s'adressant avant tout aux nerfs, et non à l'entendement, — sont inéluctables. Ils ne peuvent pas rater leur coup. Car il faut compter sur la beauté visuelle et plastique et sur l'ampleur du spectacle que ce théâtre présenterait. Il remuera des masses importantes de figurants et d'acteurs. Une musique, une sonorisation constantes. Le dynamisme de la représentation. La lumière. Des couleurs mouvantes seraient là comme un commentaire physique du thème et de l'action.

Paris, le 31 décembre 1933.

Les foules ne résistent pas à certains moyens. Tout ce qui fait l'attrait d'une revue à grand spectacle, du genre de « l'Auberge du Cheval Blanc », appuierait des intentions plus secrètes, engourdirait les premières résistances, avec pour étayer tout cela une idée magique de ces moyens, une sorte d'intention de sorcellerie. Les peuplades sauvages du centre Afrique, les foules raffinées de l'Afrique supérieure demeurent sensibles à certains rythmes, à certaines incantations, la voix appuyée par le geste, le geste étant le prolongement plastique de la voix.

Si tout ceci est admis, si l'on me croit de taille à appuyer par les images scéniques voulues des intentions pareilles, contenues tout entières dans un scénario que j'ai composé [5] et que je lirai le 6 janvier après la pièce de Shakespeare, il reste à savoir si l'on veut les moyens de cette tentative, si ayant pris connaissance de ce devoir, on veut être les promoteurs d'une réalisation de cet ordre, si l'on aura le cran d'en prendre l'initiative, ou si on laissera cette initiative à d'autres qui ne se présenteront jamais.

Vous, Orane Demazis, vous êtes dans un milieu qui peut beaucoup dans ce sens, qui n'aurait qu'un petit geste à faire, et pour ce milieu le risque à courir serait mince ——————— pour que tout cela devienne une réalité.

Une occasion est offerte aux gens, de faire quelque chose, d'amorcer une tentative qui aidera à sortir du marasme, qui fixera des volontés éparses, qui donnera à manger à deux ou trois cents artistes, qui créera en outre un *intense* mouvement d'opinion. Je ne cherche rien pour moi-même puisque dans ce que je ferai j'ai l'intention de garder l'anonymat et de ne recevoir pour ma part qu'un simple salaire d'ouvrier spécialisé.

Je crois en votre sensibilité, en votre compréhension, à votre sentiment des souffrances de beaucoup. Vous pouvez beaucoup. Il ne paraît pas possible que vous ne fassiez pas quelque chose. J'exposerai le 6 janvier mon projet dans le détail. Je vous demande de m'aider. Et vous le ferez de toute façon et d'abord en étant là ce soir-là. Je vous prie, je vous demande entre tant d'autres choses, de venir.

Je vous adresse mon salut le plus affectueux.

ANTONIN ARTAUD.

18, Villa Seurat. (101 bis, rue de la Tombe-Issoire.)

A JEAN PAULHAN

6 *janvier 1934*. [1].

Cher ami,

Que se passe-t-il. Je n'ai pas encore vu le n° de janvier mais on me dit que la note sur le livre de Lise Deharme n'a pas paru [2]. Cela me gêne horriblement. Lise Deharme m'a promis de faire ce soir-là [3] un gros effort en faveur du « Théâtre de la Cruauté ». Elle doit mettre elle-même une somme d'argent dans cette affaire et inviter les personnes qui le feront à en faire autant [4]. Si le « Théâtre de la Cruauté » ne se fait pas ce soir-là il ne se fera plus jamais. Il aurait donc été de première importance pour moi de lui donner une satisfaction. Et vous savez que je n'ai pas écrit cette note pour lui faire plaisir mais pour me faire plaisir et parce que je tenais à dire les choses que j'ai dites. Sa non-parution me met dans une posture insoutenable à son égard.

Et comme vous m'aviez vous-même promis, si spontanément et si gentiment, après lecture, de la faire paraître le premier janvier je ne comprends absolument pas ce qui a pu se passer. Je vous demande de me répondre *avant* le 6 janvier comme je demande à votre amitié d'être présent ce soir-là. Je vous en prie, donnez-moi une certitude concernant cette note, et rendez-moi le grand service si vraiment elle n'a pas paru de faire écrire un mot de la N. R. F. à Lise Deharme pour lui promettre qu'elle paraîtra en février. Quelles que soient les promesses qu'on m'a faites un mot de vous donnant une promesse formelle pour février ne peut que consolider les choses. Si vous croyez à la valeur poétique, sociale, actuelle et humaine de mon projet théâtral il y a là une occasion décisive de le faire aboutir et votre amitié en même temps que l'estime intellectuelle que vous m'avez toujours témoignée ne voudra pas me priver d'un atout précieux.

Je vous demande de ne pas me décevoir. Vous savez au milieu de quels terribles ennuis je me suis toujours débattu et il ne faudrait pas que pour des raisons personnelles, extérieures à vous et où je pense que l'inimitié de certain critique, qui voudrait être poète et qui n'est qu'un occultiste amateur primaire, a sa part, je perde le bénéfice de mon long effort.

Fidèlement votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[1934.] [1]

....

P.-S. — Merci d'être venu et d'avoir amené plusieurs personnes, entre autres Jules Supervielle et Madame Supervielle dont ce qu'elle m'a dit m'a beaucoup touché car cela venait du cœur. J'ai fait un gros effort l'autre soir. J'ai tenu la scène si l'on peut dire et donné un spectacle de deux heures et d'ordre varié à moi tout seul. Il faut que cela rende, que quelque chose en sorte mais aussi que quelque chose en reste, que l'action s'il y a eu action se communique un peu au dehors. Je demande à la N. R. F. d'en rendre compte et au point de vue de l'impression et au point de vue du contenu et des idées. Vous devez pouvoir faire cela.

Merci et de tout cœur vôtre.

Antonin Artaud.

A JEAN PAULHAN

[Paris, le] 19 mars 1934.[1]

Cher ami,

Vous m'avez reproché le caractère chimérique de mon projet de théâtre. Inutile de vous dire que je suis loin d'être d'accord avec vous. Le spectacle que je veux faire reposant sur l'abondance des moyens matériels, ces moyens matériels doivent se payer. Il n'y a rien de chimérique là dedans. Wagner était chimérique avant Bayreuth et avant Louis II de Bavière, sans qui nous n'aurions jamais vu Wagner qui serait demeuré utopique sans Louis II de Bavière.

De même pour mon projet.

Mais je ne vous écris pas pour cela.

J'ai le moyen de faire aboutir une face, un côté, un aspect de mon projet d'une façon qui n'a rien d'utopique cette fois. J'ai un manuscrit théâtral du

Marquis de Sade, une pièce à tout casser [2]. Un vrai chef[-d'œuvre] [3] et théâtral et littéraire.

Manuscrit en main, et avec la mise en scène que je pourrai y ajouter, je dis y ajouter comme une illustration mordante, intense, cela me paraît un succès assuré, donc une véritable affaire.

J'ai une combinaison merveilleuse. On me donne une salle tous frais payés : la salle est payée, l'électricité aussi, les électriciens, les machinistes, le contrôle, les ouvreuses, l'administration, tout cela est déjà payé. Il ne me faut donc plus que trouver de quoi donner un minimum aux acteurs, payer leur costume et la publicité. Les acteurs seraient en plus intéressés à la recette sur laquelle ils auraient un pourcentage. Les Deharme qui m'ont *trahi* après m'avoir promis trente mille francs ne me donnent plus qu'une somme dérisoire. Il me faut actuellement trouver pour monter mon affaire une petite somme de quinze mille frs (15 000). Cher ami, je m'adresse à vous pour cela. Vous devez pouvoir me trouver cela parmi vos relations qui sont encore somptueuses. Moi directement je ne peux pas. On en est encore au côté prétendu chimérique de mon projet. Il faut votre garantie et votre parole insistant sur l'intérêt de ma mise en scène, disant aux commanditaires possibles qu'il y a là une affaire véritable, un succès très probable et que l'argent que je demande est à titre d'avance et non à fonds perdu. Je vous en prie, faites cela pour moi. Si vous le voulez vous devez pouvoir y arriver quoique, je vous le répète, il ne s'agit en somme que d'une avance si l'on veut croire à mon succès. Raymond Rouleau qui a pris chez moi tout ce qu'il sait a eu deux succès coup sur coup : Le Mal de la Jeunesse, les Races [4]. Si vous voulez bien dire tout cela aux commanditaires que vous connaissez vous devez pouvoir me trouver dans les cinq jours la petite somme que je vous demande. Un effort de votre part et je pourrai moi aussi enfin tenter ma chance.

Votre ami,

Antonin Artaud.

Mon adresse actuelle :
*42, rue Rouelle, Paris, XV*e.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *27 avril 1934.* [1]

Cher ami,

Les termes de votre lettre me demeurent un peu obscurs :

Vous me dites : Le théâtre & la peste est très beau : je *serais* heureux que la N. R. F. *puisse* le donner.

N'est-ce donc pas sûr qu'elle le donnera et cela veut-il dire qu'elle le donnera de toute façon, ou seulement si elle le peut, c'est-à-dire à la faveur d'un n° peu chargé ou de toute autre façon ?

Je voudrais savoir exactement à quoi m'en tenir. Il en est du théâtre et de la peste [2] comme de toute analogie Supérieure. Le lien synthétique est celui de la poésie et il est mystérieux par essence. Qu'on l'admette ou qu'on le repousse, il reste même et surtout dans la première partie de cet article, la nouvelle, une définition[3] du théâtre, une vue sur sa raison d'être et sa nécessité qui appelle au jour des questions vitales et qu'il est bon d'évoquer dans une période de bouillonnements et de métamorphoses spirituelles comme celle que nous traversons. Cet article n'est pas un jeu d'esprit mais un effort pour en revenir à l'essentiel, pour apporter à la pensée moderne, à nos idées à tous des assises organiques puissantes. Il ne semble pas que l'énonciation de certaines idées puisse attendre son tour comme un article sur la pensée de Montaigne, sur les mœurs de Crébillon le fils[4], ou n'importe quel travail de lettré distingué. Cet article n'est pas un travail de lettré mais un effort vigoureux pour en revenir à ce qui compte, trouver[5] des rapports explosifs, tétanisants entre les choses. Vous savez que je n'ai pas l'habitude de me vanter, mais à défaut d'une liaison explicite, d'ordre rationnel, discursif, entre[6] le Théâtre & la Peste, il me semblait que j'en avais assez dit pour faire de l'*ensemble* de cet article quelque chose de nécessaire et même d'URGENT. Déjà le Théâtre Alchimique à la suite de renvois et de retards[7] a fini par ne jamais paraître. Il ne faut pas que le Théâtre & la Peste subisse le même sort[8]. Je suis prêt à revoir de près avec vous ce qui lui manque pour en faire la réussite irréductible dont vous parlez.

Car je tiens à ce que cet article paraisse dans peu de temps, il contient des choses de circonstance et qui pourraient par miracle le devenir encore plus. Il ne faut pas perdre le bénéfice d'une actualité qui sans doute nous étonnera tous.

Le sujet était audacieux, le thème central encore plus[9] : la poésie est une guérison ou une épreuve et par le théâtre cet effet curatif et sauveur doit[10] prendre une importance collective analogue à celle d'une épidémie. La forme majeure de l'épidémie est la peste, il n'y en a pas d'autre ; la forme majeure de la poésie est le théâtre ; on n'en saurait trouver d'autre, voilà le thème et le lien [11]. Ne le trouvez-vous donc pas valable et ne trouvez-vous pas que je me suis assez expliqué là-dessus dans cet article. Et à part cela la dernière partie, la nouvelle, ne contient-elle donc pas des images saisissantes, des tableaux fulgurants et d'une vie dont les travaux habituels des critiques de lettres nous ont depuis longtemps déshabitués. Voilà ce qui fait pour moi l'urgence de cet article, l'urgence de sa parution [12] ! Tous ces éléments sont-ils donc sans valeur. Et cet article ne contient-il pas une force de vie qui ne peut rester sous le boisseau [13] ?

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

17 mai 1934.

Cher ami,

J'ai trouvé dans saint Augustin[1] un passage étonnant où la liaison entre le Théâtre & la Peste est établie de façon décisive dans le sens que j'indique, à la fois par des faits historiques et par la dialectique.

Il y a là la dernière et irréductible raison que vous demandiez. Je vous serais très reconnaissant de m'envoyer des épreuves dès que vous le pourrez afin que je puisse intercaler la démonstration de saint Augustin avec des commentaires.

Avez-vous lu Héliogabale[2] ?

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 26 août 1934.

Cher ami,

Je vous envoie le « Théâtre & la Peste » refait. Ce sera trop tard maintenant pour qu'il paraisse le 1er septembre, mais j'espère beaucoup qu'il paraîtra en octobre [1]. Ce sera un bon moment. Comme vous pourrez le voir j'ai refondu complètement la fin, qui est la partie où ma thèse apparaît complètement et s'étale et vous ne pourrez pas dire cette fois-ci que la liaison entre la Peste et le théâtre n'apparaît pas et que je n'ai pas donné ma dernière, mon irréfutable raison. Si cette fois le titre n'est pas complètement et *matériellement* justifié je veux bien qu'on me pende et je donne ma langue aux chats : mais je pense que ce ne sera pas nécessaire. Je ne crois pas qu'il soit humainement possible d'en dire plus, et cette fois j'ai donné mon maximum : à vous de juger.

Balthus en qui j'ai grande confiance et qui est l'un des juges les plus sûrs et les plus rigoureux que je connaisse se déclare très impressionné et je pense d'autre part comme vous qu'il y a dans un texte comme celui-là quelque chose de plus direct, de plus vécu, et aussi de plus *arraché* que dans Héliogabale ; mais je crois aussi que j'en ai dit parfois assez long dans Héliogabale. J'ai quelquefois besoin d'un certain remue-ménage externe pour arriver à me faire crier avec toute ma sensibilité à vif mais je ne crois pas qu'il y ait un texte de moi où cette sensibilité d'écorché n'apparaisse en fin de compte. Sinon je serais impardonnable d'écrire. Je ne vaudrais pas mieux que les autres, tous les baladins et les histrions menteurs de notre belle époque avec lesquels j'ai perdu plus de cinq ans de ma vie [2].

Je ne vous en voudrai jamais d'être parfois rigoureux avec moi : ceci m'incitera toujours à chercher plus au fond en moi-même, car je n'ai pas et ne veux pas avoir de fausse vanité. Mais vite un mot pour me dire sans fard et en toute sincérité ce que vous pensez de cette nouvelle fin qui est pour moi définitive. Ne m'envoyez plus de nouvelles épreuves. Revoyez simplement le texte imprimé sur le manuscrit que j'ai revu de fort près.

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

A ANDRÉ GIDE

Paris, 10 février 1935. [1]

Cher Monsieur et ami,

Je viens de terminer une tragédie [2] — *avec texte,* les dialogues pour condensés soient-ils sont entièrement écrits.

Cette tragédie sera jouée à la « *Comédie des Champs-Elysées* », au début d'avril prochain ; — et les répétitions commencent ces jours-ci.

Mais auparavant je me propose d'en faire une lecture à quelques amis. — Tous les acteurs seront présents à cette lecture.

Je voudrais vous demander de me faire l'honneur et l'amitié d'assister à cette lecture. Je tiens par-dessus tout à votre présence ainsi qu'à celle de quelques amis comme Jean Paulhan, et voici pourquoi.

Le dialogue de cette tragédie est, oserai-je dire, de la dernière violence. Et il n'est *rien,* qui ne soit attaqué parmi les antiques notions de Société, d'ordre, de Justice, de Religion, de famille et de Patrie.

Je m'attends donc à des réactions très violentes de la part des spectateurs. C'est pourquoi je voudrais à l'avance préparer l'opinion.

Il ne faut pas qu'il y ait maldonne.

Tout ce qui est attaqué l'est beaucoup moins sur le plan Social que sur le plan Métaphysique.

Ce n'est pas de l'anarchie pure. — Et voilà ce qui doit être compris.

Même ceux qui se croient idéologiquement les plus libres, les plus détachés, les plus évolués, demeurent attachés en secret à un certain nombre de notions que dans cette pièce j'attaque en bloc [3].

Il ne faut pas que ce spectacle soit un hurlement de protestation continu.

Il n'est pas de libertaire idéologiquement décidé à jeter l'idée de famille par-dessus les moulins, qui ne conserve un attachement profond enraciné, humain, pour son père, sa mère, ses sœurs, ses frères, etc.

Or, dans cette pièce il n'est rien qui soit ménagé. Et ce que je veux faire comprendre à tous, c'est que j'attaque la superstition sociale de la famille, sans tout de même demander que l'on prenne les armes contre telle ou telle individualité. De même pour l'ordre, de même pour la justice. Si acharné que l'on soit contre l'ordre actuel, un vieux respect de l'idée d'ordre en soi pousse les gens à ne pas toujours distinguer entre l'ordre et ceux par qui il est représenté et les amène dans la pratique à respecter les individualités sous prétexte de respecter l'ordre en soi.

Mais moi, dans la position idéologique que j'ai prise, je ne peux absolument pas tenir compte de toutes ces nuances, ce qui fait que provisoirement et pour aller vite je suis conduit à attaquer l'ordre en soi.

Voilà donc sur quels points il me semble que l'opinion doit être préparée.

Je frappe fort pour frapper vite mais surtout pour frapper complètement et sans recours.

Me tenant dans le domaine des idées pures, je n'ai pas à tenir compte de tout un ensemble de nuances humaines qui ne pourraient que me gêner et qui paralysent toute action. Et ce dont on refuse de se rendre compte c'est que ce sont ces nuances humaines qui en général paralysent l'action et qui empêchent les gens de rien faire et même de rien tenter.

J'ai donc voulu en finir une fois pour toutes avec toutes ces inhibitions. Mais ce n'est pas une raison pour que l'on me tienne pour un anarchiste *absolu* et définitif.

C'est dans ce sens que l'opinion doit être préparée. Il faut d'abord que l'on entende la pièce pour pressentir où je veux en venir. Ceux d'ailleurs qui ont peur des mots, sont les mêmes qui ont peur des actes, c'est pourquoi rien n'est jamais fait. — Et c'est pourquoi je tiens par-dessus tout à ce que vous assistiez à cette lecture ; et J'INSISTE pour que vous veniez. Vous pourrez après cela dire les paroles qui doivent être dites ; et je n'ai pas besoin de vous redire que votre parole est toujours entendue.

Nul, si attaché soit-il à son idéologie personnelle, je devrais dire à sa propre Mythologie, ne voudrait, les choses étant ce qu'elles sont, passer pour un imbécile. Or il faut que les protestataires s'il en était se persuadent que ce faisant ils seraient avant tout des imbéciles. Et c'est à quoi je voulais en venir.

Il n'y a pas d'homme intelligent et fin, qui ait le droit sans perdre la face, de se révolter contre les paroles d'un personnage de théâtre, — étant entendu que ce personnage qui dit ce qu'il pense, représente en même temps ma pensée propre, mais la représente dramatiquement, c'est-à-dire dynamiquement, c'est-à-dire dialectiquement ; — et sous réserve d'une autre parole qui vient provisoirement la détruire, sous réserve surtout d'une atmosphère idéale qui la déforme en même temps et la situe.

C'est donc pour éviter au public de confondre des idées avec des hommes et, plus loin encore que cela, de les confondre avec des formes

que je détruis l'idée, de crainte que le respect de l'idée ne puisse conduire à ménager une forme, laquelle à son tour favorise la durée des mauvaises idées.

Voilà pourquoi je tiens à votre présence et pourquoi je vous demande même de me fixer un jour ou plutôt un soir après le dîner.

J'attendrai votre réponse pour convoquer mes amis et ma troupe.

Dans l'attente de votre réponse je vous prie de me croire votre très fidèlement et sincèrement ami dévoué,

ANTONIN ARTAUD.

Hôtel des Etats-Unis, 135, Bd Montparnasse, Paris.

Le lieu de la lecture sera chez M^r^ Jean-Marie Conty 12, rue Victor Considérant (Place Denfert-Rochereau).

A JEAN PAULHAN

22 février 1935.

Très cher ami,

Vous pouvez maintenant parler à Gallimard de mon livre sur le théâtre :

Il y a là un ensemble de textes dont je tiens à ce qu'ils paraissent au plus tôt.

Je tiens tout particulièrement aux Notes sur le Théâtre Balinais où j'ai poussé l'analyse des moyens et possibilités du théâtre et de leur signification spirituelle comme il me semble qu'il est difficile [d [1]]'aller plus loin.

Balthus qui connaît ces pages paraissait croire qu'il était urgent qu'elles paraissent [2].

Elles ne peuvent dormir éternellement. Gallimard qui veut bien me signer un contrat pour un livre à faire (le contrat est maintenant signé [3]) ne peut hésiter à me prendre et à publier un livre déjà fait, dont il a le manuscrit entre les mains, dont une partie a déjà paru dans sa propre maison en revue et dont il a pu à l'avance vérifier la portée et le succès.

Ecrivez-moi la réponse *aussitôt que vous le pourrez.*

Votre ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je vous enverrai Naumburg [4] dès que je le pourrai mais patientez encore 2 semaines, je vous en supplie. Je suis vraiment débordé de travail. Car les répétitions ont déjà commencé. Dommage que vous n'ayez pu venir l'autre jour à la lecture [5]. Gide d'ailleurs a dû vous en parler.

Cette fois j'ai les moyens matériels. Je suis en pourparlers avec deux ou trois théâtres pour leur placer mon *spectacle* mais rien n'est encore décidé pour la salle où je jouerai.

Je vous tiendrai au courant.

A JEAN PAULHAN

[*1935.*]

Cher ami,

Cette fois je ne comprends plus.

Ce livre est un recueil d'articles dont l'identité de vues fait l'unité. C'est tout.

Si votre objection était valable, il faudrait brûler l'Art *Romantique* de Baudelaire, les lundis de Ste-Beuve, la *Renaissance* de Walter Pater, les *Prétextes* de Gide, les Promenades littéraires de Remy de Gourmont et aussi tous les recueils de contes d'Edgar Poe en leur reprochant de n'être pas un seul conte et de constituer des vêtements bigarrés. Ce recueil n'est pas fait pour être lu d'un trait et à la suite puisque les articles sont différents.

Quel que soit l'ordre dans lequel vous mettiez les parties votre reproche tiendrait toujours mais il me paraît déplacé avec ce recueil que vous avez accepté par morceaux dans la N. R. F. et que vous n'acceptez plus en bloc.

Balthus, excusez-moi de vous le dire, a trouvé votre suggestion irrecevable et *inexplicable*.

J'ai l'impression que nous sommes tous fous et personne n'est plus à la question.

Je suis votre fidèle ami,

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — J'ai des difficultés incroyables pour m'entendre avec mon directeur de théâtre et trouver une salle libre.

Néanmoins ayant les fonds nécessaires, la pièce, la troupe, d'admirables décors de Balthus, et une musique pareille à celle que j'ai rêvée, je dois aboutir inévitablement.

Gide avait l'air d'aimer vraiment beaucoup la pièce.

Je regrette que vous ne l'ayez pas entendue.

Mais je vous jure que ce n'est pas le moment de me faire des difficultés sur quelque point que ce soit.

A LOUIS JOUVET

[*Vers le* 1^er^ *mars 1935.*]

Cher ami,

Quand je suis venu [vous] [1] voir avec Balthus, la pièce que je devais tirer des « Cenci » n'était pas prête. Elle est maintenant complètement au point, et c'est une pièce originale. Ce n'est pas ce que l'on appelle une adaptation : j'insiste sur ce point.

Je ne sais quels sont immédiatement vos projets. Moi-même je suis actuellement en pourparlers avec plusieurs théâtres. Mais je tiens à vous redire que je suis prêt à faire les frais de ce spectacle à tous points de vue, publicité y compris.

Rien n'est décidé avec personne. Et je me charge, si j'ai la disposition d'un théâtre immédiatement, de passer en trois semaines.

J'ai des éléments sensationnels au point de vue musical et sonore.

Et vous pouvez, en ce qui concerne la pièce, soit vous renseigner auprès d'André Gide ou de Charles Dullin, soit la lire.

Les décors et costumes de Balthus sont prêts également.

Je vous signale pour finir qu'il y a dans cette pièce des éléments d'une terrible actualité.

Je suis fidèlement vôtre.

Antonin Artaud.

Hôtel des Etats-Unis, 135, Bd Montparnasse.
Danton 33-26.

A LOUIS JOUVET

Paris, 5 mars 1935.

Cher ami,

Je vous demande de ne pas me faire attendre. Je veux essayer de passer à la fin du mois, et c'est encore possible si l'on commence à répéter tout de suite : Il faut au moins 3 semaines pour mettre au point les appareils sonores. Et il me semble qu'on doit être tout de suite pour ou contre ce texte. Mais que l'hésitation dans un sens ou dans l'autre n'est pas possible.

Je suis fidèlement vôtre.

Antonin Artaud.

Danton 33-26.

A LOUIS JOUVET

7 mars 1935.[1]

Cher ami,

J'ai réfléchi à votre suggestion ; mais je joue avec cette pièce une trop forte partie et je ne puis m'amuser à transporter hors Paris un spectacle comme celui-là qui n'aura pas au préalable été mis au point ici, sur une scène et dans un cadre toujours le même pendant plusieurs semaines et où les acteurs auront été habitués à jouer. J'évalue les risques en tous sens et le moindre me paraît être de passer avec une pièce au point. Surtout avec une pièce comme celle-là qui contient une partie spectaculaire dont le texte permet à peine d'imaginer l'extension. ———

Songeant maintenant aux objections que vous m'avez faites, je pense qu'il n'est plus temps de se retrancher derrière un reproche de clarté insuffisante avec un texte comme celui-là où c'est le dynamisme qui compte seul et existe par-dessus tout. ——— Ce dynamisme, quelques-uns des esprits les plus importants de l'époque l'ont senti et m'en ont parlé. Et je pense qu'ils seraient prêts à en porter témoignage.

Je puis aussi vous parler de l'impression que cette pièce a faite sur les acteurs, et toutes les réunions de personnes où je l'ai lue et qui composent la partie agissante de votre public et de celui de l'Atelier. ———

Elle a été d'emballement sans réserve sur le texte seul, sans mise en scène.

A la relire j'y trouve d'ailleurs les éléments simples que vous réclamiez : les bons, le méchant et le traître. Et je vous dirai d'ailleurs que pour moi le théâtre n'a jamais été cela [2].

Je crois qu'au moment où toutes les valeurs croulent, où personne n'a plus le droit de faire aucune prévision, il est temps d'en finir avec ces routines et avec ces conventions [3]. Quand le public croit comprendre quelque chose ce n'est pas ce qu'il comprend qui agit sur lui, mais justement le reste, la zone interdite à l'intelligence rationnelle et où l'inconscient intervient [4].

Et il me paraît que tous les publics du monde ont un inconscient qui dans une période comme celle-ci est tout prêt à crever la membrane. Les habiles calculs, et la saine prudence qui croit évaluer des forces mais n'évalue [5] que des résultats, tiennent tant que le monde tient. Mais le monde tourne sur lui-même et nous montre son terrible revers.

Vous-même avez tenu avec des spectacles adroits et en équilibre [6] parce qu'une époque qui se raccroche à des vestiges pouvait encore garder la face. A présent elle ne la garde plus. ————

Je constate d'ailleurs avec cette pièce que, quand je la lis au public ou à la bonne de Molière, tout ce monde tremble et s'émeut. Seuls certains directeurs de théâtre résistent. Et leur intérêt bien compris les inviterait pourtant à céder [7].

D'ailleurs ce public décrié et qui, paraît-il, est inapte à comprendre, quand lui a-t-on vraiment donné une occasion de s'émouvoir à fond [8]. L'inconscient est le même partout, il ne s'agit que d'en dénuder les puissances. Comptez pour émouvoir les masses sur des énergies, sur des forces pures dont tout prouve que cette pièce est abondamment [9] pourvue, ne comptez plus sur de raisonnables calculs [10]. ————

Je tiens à vous signaler pour finir que jusqu'à présent tout a été miraculeux dans cette pièce et dans cette affaire. Et nous sommes, me semble-t-il, dans une époque où c'est le miracle qui est devenu la loi.

Fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Vous devriez me donner un rendez-vous très vite pour parler longuement de ce projet, à midi ou l'après-midi.

A PIERRE SOUVTCHINSKY

Paris, 20 mars 1935.

Mon cher ami,

Nous sommes sur le point de fixer la date de notre répétition générale. Et je suis absolument de votre avis : nous ne devons plus attendre pour faire exécuter la musique. C'est pourquoi je veux permettre à Désormière [1] de minuter ses interventions musicales et je compte faire une répétition d'ensemble dans le courant de la semaine : soit mardi ou mercredi, et je vous demande ainsi que vous me l'avez offert et promis de me rendre le très grand service d'être là, afin de donner votre sentiment sur l'ensemble : rythme, mouvement, et de pouvoir faire vos suggestions à Désormière. Je pense que vous avez dû voir Désormière ces jours-ci, qu'il a reçu la dernière scène de la pièce et qu'il a pu commencer à travailler. Je pense aussi que Madame Abdy [2] est disposée à donner à Désormière les moyens de commencer immédiatement son travail.

J'ai pensé souvent à vous, et je vous assure que vous m'avez manqué. Il faut que nous nous revoyions plus souvent. Les répétitions vont reprendre maintenant avec régularité, et vous savez combien je tiens à votre présence, aux suggestions que vous pourrez faire et aux appréciations que vous me donnerez, et dans l'espoir de vous revoir très bientôt je vous prie de croire à mes sentiments de fidèle et inaltérable amitié.

Antonin Artaud.

Danton 33-26.

A LOUIS JOUVET

[Paris, le] 8 avril 1935.[1]

Cher ami,

Je prends la liberté de vous demander un service puisque vous m'avez offert de me donner un coup de main dans la mesure de vos possibilités.

Je vous demande simplement de me procurer un acteur, soit que vous le connaissiez et me l'envoyiez, soit que vous me suggériez un nom : mais je préférerais que vous me l'envoyiez.

Je cherche quelqu'un qui puisse jouer un *Monsignore* Italien de la Renaissance : il faut qu'il soit jeune, racé, portant beau. Qu'il ait une aristocratie foncière, qu'il puisser donner la note amoureuse sans trop mais avec un côté d'Iago mondain, et d'Iago d'Eglise. En outre ce personnage mène le jeu. Il lui faut donc une autorité profonde, et qui irradie. Et il mène le jeu non par son dynamisme visible mais par l'ampleur de ses vues et l'acuité de ses conceptions : Il pense, il voit loin et doit donner dès l'abord l'impression qu'il voit loin et qu'il peut servir de guide. On le croit parce qu'il est enveloppant. Il y a en lui un côté magnétique, magique presque. Il tient pour tout dire le milieu, entre Iago et Cagliostro. C'est un Cagliostro pris dans une de ses phases amoureuses et toujours calculateur [2].

Je sais que ce n'est pas commode : Il faut un physique, une tête et une pensée. Le tout saupoudré d'une magistrale autorité. Et en plus de tout cela je n'ai pour ainsi dire pas d'argent et le cachet que je donnerai sera maigre mais enfin il permettra de vivre.

Je vous en prie, pensez vite à quelqu'un et envoyez-le-moi vite.

Fidèlement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Avril 1935.*]

Cher ami,

Mon spectacle est définitivement fixé au 6 mai prochain, au Théâtre des Folies-Wagram.

Ce soir-là aura lieu la présentation de gala, laquelle sera suivie de la répétition générale le lendemain. Il faut absolument que la N. R. F. annonce ce spectacle dans le n° du 1er mai par un article quelconque, soit quelques lignes de moi soit plutôt un vrai article fait par quelqu'un ayant assisté aux répétitions. Si vous n'êtes pas fâché avec Pierre Minet vous devriez lui demander deux pages. Il a assisté à une répétition et vous donnera ses importantes impressions.

Je suis votre fidèle ami,

ANTONIN ARTAUD.

Et si l'on pouvait me donner une page de publicité gratuite dans la N. R. F. car j'ai bien peu d'argent.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *15 mai 1935.* [1]

Mon cher ami,

Ça va mal et si dans les 24 heures je n'ai pas trouvé un appui financier d'une quinzaine de mille il faudra arrêter.

C'est d'ailleurs pour moi PERSONNELLEMENT une catastrophe financière, mes droits d'auteur ont été mangés par avance et je n'ai même pas de quoi vivre : et je dois travailler ! Que devient mon livre sur le théâtre ? Ne pourrions-nous nous voir de toute urgence afin que [je] [2] fasse les modifications utiles pour qu'il soit présenté à Gallimard et que je touche éventuellement des droits.

En tout cas il était entendu que vous deviez extraire des passages de ce livre : notamment les notes inédites sur le « Théâtre Balinais » [3] pour la N. R. F. ou Mesures.

Ce serait un immense service à me rendre que de le faire tout de suite car vraiment je suis à bout de forces et de résistance nerveuse. Et je ne sais plus de quel côté me retourner pour vivre. S'il vous est possible de me faire donner une avance par l'une ou l'autre revue sur ce texte je vous prie instamment de le faire. J'ai fait un immense effort et je me trouve devant un gouffre : Voilà le résultat. Je crois qu'au point de vue théâtral la conception était bonne comme vous avez pu vous en rendre compte. Mais j'ai été trahi par la réalisation. Je ne puis être à toutes les places et c'est là le danger du théâtre. En ce qui me concerne : épuisé par le travail je n'ai pu travailler mon propre rôle. D'où un demi-ratage de ce côté-là mais [vous] [2] savez comment je puis jouer quand je suis en pleine force.

Votre ami,

ANT. ARTAUD.

Il serait important que l'article de Jouve parût le 1er juin [4].

Merci.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN-LOUIS BARRAULT

Paris, 14 juin 1935.[1]

Mon cher Barrault,

Tu sais en quel honneur je tiens et ton œuvre, et ce que tu es. Tu comprendras donc dans quel esprit je te parle quand je t'écris.

Il n'est d'ailleurs pas question que tu puisses si peu que ce soit m'en vouloir de ce que je vais te dire mais je ne veux pas que tu puisses conserver en toi, même l'ombre d'une arrière-pensée.

Je ne crois pas à une collaboration possible entre nous, car si je sais ce qui nous unit je vois encore mieux ce qui nous sépare, et qui tient à une *méthode de travail* qui partant de deux points de vue diamétralement opposés aboutit à un résultat qui n'est pas le même, malgré les apparences. Je t'ai d'ailleurs vu travailler dans les *Cenci,* quand je te demandais de faire répéter des acteurs. Tu les triturais d'une façon, où tu mettais tellement de toi que tout de même à la fin les choses sortaient du cadre. Enfin plusieurs fois devant moi tu as fait une réserve sur ma façon personnelle de travailler, concernant le fait qu'étant avant tout auteur je ne poussais pas assez loin les choses, et que je me heurtais dans la réalisation à des obstacles que je ne pouvais pas vaincre faute de travail et d'application. Or, et c'est une chose à laquelle je tiens par-dessus tout, je ne crois pas aux cloisons étanches, spécifiquement en matière de théâtre. C'est à la base de tout ce que j'ai écrit depuis quatre ans et plus.

JE NE VEUX PAS que dans un spectacle monté par moi il y ait même un clin d'œil qui ne m'appartienne. Si dans « Les Cenci » tout n'a pas été réglé de la sorte, c'est que « Les Cenci » sortaient en partie du cadre du théâtre que je veux faire et que j'ai été débordé en fin de compte par l'immensité de la tâche que je m'étais imposée.

Enfin je ne crois pas aux associations, surtout depuis le Surréalisme, parce que je ne crois plus à la pureté des hommes. Et si haut que je t'estime je te crois faillible et je ne veux plus m'exposer même à l'ombre d'un risque de ce côté-là.

Je ne suis pas homme à supporter qui que ce soit auprès de moi-même dans une œuvre quelle qu'elle soit, et après « Les Cenci » moins que jamais. S'il y a des animaux à faire passer dans ma pièce je les ferai passer moi-même sur le rythme et dans l'attitude que je leur imposerai. Et je trouverai les exercices qu'il faut pour leur faire trouver cette attitude, ou il faudra qu'il soit démontré que je ne suis qu'un vulgaire théoricien, ce que je ne crois pas.

D'ailleurs je te répète qu'au point où tu en es il faut que tu réalises ton œuvre, avec ta façon personnelle de comprendre certaines idées. Moi, j'ai l'intention de me recueillir pour quelque temps et d'essayer de chasser enfin les vices qui me paralysent. Cela peut durer quelques mois [2]. Pendant ce temps vois Conty, il est très capable de te trouver le peu d'argent qui te sera nécessaire et il pourra arranger tes affaires très bien. Je suis allé le voir pour lui parler dans ce sens.

Il m'a été formellement promis que mon article sur toi paraîtrait le 1er juillet à la N. R. F. [3] et nul ne le trouve trop élogieux.

Je te serre affectueusement les mains.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

29 décembre 1935.[1]

Cher ami,

Mon départ[2] est terriblement avancé. Je me suis trompé de date, et le bateau part le 2 janvier, soit jeudi. Je vous confie mon livre sur le théâtre dont le manuscrit est maintenant au complet. Il faudra simplement ajouter

Le Théâtre de Séraphin
à l'Athlétisme affectif

et intercaler un texte que détient Mlle Marchessaux[3] et qu'il faudrait lui faire demander.

Ce texte s'intitule

Théâtre oriental & théâtre occidental.

De même il y a des corrections à faire au Manifeste du Théâtre de la Cruauté dont le début s'établit comme suit :

« On ne peut continuer à prostituer l'idée de théâtre qui ne vaut que par une liaison magique atroce avec la réalité et avec le danger.

Cette liaison magique est un fait : le geste crée la réalité qu'il évoque ; et celle-ci par nature est atroce, elle n'a de cesse qu'elle n'ait produit ses effets. »

Je pense que cette nouvelle phrase intercalée change beaucoup de choses[4].

Maintenant, cher ami, je dois m'en remettre à vous du soin de faire paraître ce livre, d'*en classer les parties,* d'en corriger les épreuves et même si c'est nécessaire de faire précéder certains textes d'une ligne ou deux de votre main qui en expliqueraient la place et l'emploi. N'hésitez pas si c'est nécessaire. Mais ce livre ne peut attendre mon retour qui se produira dieu sait quand et il est urgent pour obvier aux *imitations* possibles de mes idées que paraissent enfin ces textes qui prennent date.

Dans une lettre le mot *ossifiée* est écrit aussi fiée[5].

Très amicalement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Paris, 6 janvier 1936.

Cher ami,

Comme je vous l'ai écrit je quitte Paris ces jours-ci pour le Mexique. Mon bateau quitte Anvers le 10 au matin pour La Havane. Je voudrais trouver un moment pour passer vous voir mardi car je prends le train mercredi matin pour Anvers mais bousculé par mes dernières démarches je ne sais si je pourrai le faire.

Vous savez que j'ai obtenu ces derniers jours d'être exonéré de la caution, j'ai obtenu également sur une simple lettre de moi à la Transat, et passant pardessus tous les gens soi-disant influents et qui n'ont rien fait, une réduction de 50 %. Cela rendait mon voyage possible. Je pars néanmoins avec juste l'argent du Voyage, décidé à tout risquer pour changer de vie. Mais l'ambassade du Mexique m'a donné 2 lettres : une pour le Sous-Secrétaire d'Etat aux Affaires Etrangères, l'autre pour le Ministre des Beaux-Arts, qui annoncent mon scénario de théâtre : La Conquête du Mexique. J'ai également des lettres pour des journaux Mexicains. Je pars donc sous les meilleurs auspices et avec de grandes chances de travailler là-bas.

Cher ami, je vous confie mon livre sur le théâtre. Je vous *demande* instamment de le faire paraître pendant mon absence.

Le texte maintenant est au complet avec

Les lettres sur la cruauté et
Les lettres sur le langage,
3 sur la cruauté,
4 sur le langage.

Il faudra intercaler le texte que vous remettra Mlle Marchessaux

Théâtre oriental & Théâtre occidental

et terminer par le compte rendu de Monkey Business [1] et de Autour d'une Mère.

Je vous redis que je m'en remets *absolument* à vous pour la correction des épreuves, le classement des textes, la mise en page définitive.

Je pense qu'il faudra annoncer chaque nouvelle partie par son titre

Théâtre & peste
Théâtre Balinais
Lettres sur la cruauté
Lettres sur le langage
Athlétisme affectif

sur une page complètement blanche et à part.

Il faudrait rétablir dans le compte rendu de la pièce de Barrault les lignes qui ont sauté dans la N. R. F.[2] ———

Vous avez le texte du

Théâtre de Séraphin

pour Mesures. Mais il ne figure pas dans le Manuscrit du Théâtre. Il faudrait l'y rétablir, et l'ajouter[3]. ———

Voici les dernières lignes du compte rendu

d'Autour d'une Mère

« Qui connaît non pas le geste qui remonte à l'esprit ainsi qu'en use J.-L. Barrault avec sa puissante sensibilité terrienne mais l'esprit qui commande au geste et dégage les forces de vie. Le geste qui noue et qui dénoue vraiment sans forme et sans ressemblance et où la ressemblance du cheval qui prend forme n'est plus qu'une ombre à la limite d'un grand cri. »

Je vous envoie également la petite brochure publiée à part[4] sur le

Théâtre de la Cruauté

et qui devrait figurer après l'une des lettres sur le langage comme Second Manifeste du théâtre de la cruauté.

Les notes en quelques lignes qui annoncent les textes pourraient êtres faites sur le modèle de celle-ci :

« Je publie pour finir deux comptes rendus, l'un de cinéma, l'autre de théâtre et qui illustrent objectivement la thèse développée tout au long de ce livre. — Les films des Marx Brothers ont éclaté comme des bombes. Mais comme il arrive avec les feux d'artifice leur éclat fut sans lendemain. Au contraire le spectacle de J.-L. Barrault semble avoir véritablement changé quelque chose dans les esprits. — Le cinéma n'est que la conséquence d'une imagerie qui déploie ailleurs ses prestiges. Il plagie la poésie de l'âme. Le théâtre au contraire *manifeste* cette poésie de l'âme et la rend palpable à l'extérieur. »

Je pense que des notes comme celle-ci devraient figurer uniquement avant les 2 manifestes, les comptes rendus et avant les lettres. Les textes importants n'ont pas besoin de notes.

Cher ami, vous donnerez vous-même le Bon à tirer, car il importe que ce livre paraisse sans attendre mon retour qui se produira Dieu sait quand ?

Je vous enverrai un titre de La Havane.

Donc si je ne vous revois pas au revoir et affectueusement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Si le livre paraît il doit y avoir moyen de toucher une somme d'argent d'avance. Tout ce que vous pourrez m'envoyer me *sauvera littéralement* la vie. Et vous pourrez m'envoyer cela par un mandat international à la *Légation de France*
à Mexico
même sans attendre que je vous donne une autre adresse puisque je suis au mieux avec l'ambassadeur.

A vous.

A. ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

[*Paris, le*] *6 janvier 1936.*[1]

Je vous envoie quelques corrections au texte que Mlle Marchessaux vous remettra. Voudrez-vous avoir l'obligeance de les rétablir sur le texte définitif. Je joins à cette lettre un mot vous donnant qualité en face des Editions de la N. R. F. pour faire paraître mon livre en mon absence [2]. Si vous avez un message à me communiquer vous pourrez l'envoyer Via New York à la Légation de France à Mexico.

Affectueusement vôtre.

Antonin Artaud.

P.-S. — Voici comment je vois l'ordre des textes dans mon livre

—— 1. —— Le Théâtre & la Peste
—— 2. —— La mise en scène et la métaphysique
—— 3. —— Le théâtre alchimique
—— 4. —— Le théâtre Balinais
—— 5. —— Notes sur le théâtre Balinais
—— 5. 6 —— Théâtre oriental et théâtre occidental
—— 6. 7 —— En finir avec les chefs-d'œuvre [3]
—— 7. 8 —— Théâtre & Cruauté [4]
—— 8. 9 —— Théâtre de la Cruauté
—— 9. 10 —— Lettres sur la Cruauté
—— 10. 11 —— Lettres sur le Langage
—— 11. 12 —— Second Manifeste du Théâtre de la Cruauté
12 Athl. affectif [5]
Comptes rendus
12. 13 —— Monkey Business
13. 14 —— Autour d'une Mère

Mais vous pouvez modifier.

A JEAN PAULHAN

[A bord. Le] 25 janvier 1936.[1]

Cher ami,

Je crois que j'ai trouvé pour mon livre le titre qui convient.

Ce sera :

LE THÉATRE ET SON DOUBLE

car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre et ça n'a rien à voir avec les idées d'Oscar Wilde sur l'Art. Ce titre répondra à tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années : la métaphysique, la peste, la cruauté,

le réservoir d'énergies que constituent les Mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration en attendant qu'il en devienne la transfiguration.

C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte. Et le Double du Théâtre c'est le réel *inutilisé* par les hommes de maintenant.

Je m'excuse encore une fois de n'avoir pas pu vous avertir de l'heure de mon départ. Mais le dernier jour a été terriblement bousculé. Vous pouvez m'écrire à la *Légation de France à Mexico.* J'irai là-bas chercher mes lettres.

Je vous serre affectueusement les mains à vous et à Madame Paulhan.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

La Havane,
31 janvier 1936.

Cher ami,

Je vous ai écrit d'un petit port d'Amérique du Nord pour vous donner le titre définitif de mon livre

LE THÉATRE ET SON DOUBLE.

Touché à La Havane j'ai vu des intellectuels et des artistes et déjà je me sens dans le courant que je recherchais. J'en suis à me demander si cette fois les illusions ne seront pas au-dessous de la réalité. Un seul point noir : tiendrai-je côté argent jusqu'à ce qui doit se passer se passe [1]. C'est beau d'avoir confiance en son étoile comme je l'ai fait et de jouer le risque pour en finir mais il faut s'aider et être aidé. Si donc vous pouvez obtenir une avance ne serait-ce que de 500 frs pour mon livre, cette fois je serai placé pour la vie.

Affectueusement vôtre.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Tous frais, taxes, imprévus, j'arrive avec 300 frs à Mexico ! ! !

A JEAN PAULHAN

Mexico,
23 avril 1936.

Cher Jean Paulhan,

Ma vie ici tient du miracle : je peux le dire. Ce que j'ai obtenu de la C^ie^ Transatlantique pour partir je l'obtiens ici du gouvernement, de groupements divers, de l'Université, etc., etc., pour poursuivre mon voyage, m'enfoncer à l'intérieur du Mexique. *J'espère* pouvoir vous raconter en rentrant bien des choses stupéfiantes et qui pourront montrer à tout le monde qu'en effet le monde est double et triple et que tout marche par plans et par régions. On me conduit et ON[1] me garde. Voilà ce que je peux dire. J'ai eu d'épouvantables ennuis matériels, ils n'ont pas duré très longtemps et j'en ai été tiré par un concours de circonstances qui démontrent la présence d'une force active et vigilante autour de moi. Quand vous saurez les faits vous ne douterez pas.

Le Mexique est un pays étonnant : il tient des forces en réserve et il les tient si on peut dire à nu. Je ne me suis certes pas trompé en cherchant à venir ici. Seulement voilà — et comme partout il y a le monde officiel et l'autre. Mais l'autre est tellement fort que le monde *officiel* lui-même en est bouleversé.

Insistez, je vous prie, auprès de Gallimard pour que mon livre sur le théâtre paraisse enfin, et paraisse sans retard : Il y a là maints articles que tous ceux qui auraient dû les lire n'ont pas lus parce qu'ils étaient publiés en revue et non en livre. Et puis la Roue du Temps a tourné. Et bien des choses que ce livre contient sont devenues d'actualité. D'autres encore vont venir au premier plan de cette même actualité parce que la conscience du monde change, et que ce ne sont jamais les mêmes objets qui frappent la conscience des gens. Ce qui était subtil et imperméable par le côté abstrait de sa nature, sans changer de présentation, de forme, devient tout à coup concret. Vous comprendrez, cher Jean Paulhan, qu'il m'importe de prendre date et que je suis un peu excédé de voir mes idées utilisées par d'autres. Ce que je vois au Mexique me prouve que j'ai toujours été dans la bonne voie. Il ne faut pas que pour des raisons purement commerciales je sois frustré du bénéfice de ce que j'ai pensé avant tout le monde en ce temps. Cela me paraît immoral. Je vous l'ai dit : je vous le redemande encore. Parlez de ce livre à André Gide, à André Malraux. Il n'est pas possible quand vous leur en aurez parlé que vous ne trouviez en eux des alliés.

Ici le Gouvernement fait traduire mes textes et les publie en volume. Il s'agit de nouvelles choses que j'ai écrites ici sur la culture, la Tradition, la Magie, le Mexique et le Destin [2]. A Paris en somme je n'ai eu que des échecs. J'ai quitté Paris en vous laissant des textes : aucun n'a paru. Ils paraîtront dans dix ans quand tout le monde en aura sucé la substance et que j'aurai l'air, disant ce que je dis, de continuer à m'imiter moi-même. Cela n'est pas possible. J'ose dire que mon livre : *Le Théâtre et son Double,* les deux textes destinés à *Mesures* [3] contiennent des idées essentielles, des idées renouvelées, les bases d'une vraie science, un moyen de renouer *en petit,* mais ils le contiennent, avec toute une tradition perdue. Au moment où le monde cherche des bases ce n'est pas le moment d'écarter les livres, les œuvres qui suggèrent des bases pour publier à la place dieu sait quoi qui fera de l'argent tout de suite mais n'aura pas de lendemain, et quoi qu'en pense Gallimard un livre comme le *Théâtre et son Double* doit pouvoir faire de l'argent si par une propagande judicieuse on sait l'envoyer où il faut. Plusieurs centaines d'exemplaires pourraient être vendus rien qu'au Mexique. Que Gallimard ne me paye pas s'il le veut, mais bon Dieu qu'il fasse paraître ce livre.

Je ne sais vous dire à quel point je suis irrité de cette absurde résistance.

Il faut que Gallimard sache que la Révolution couve *partout* et que c'est une Révolution *pour* la culture, DANS la culture et qu'il n'y a qu'une seule culture magique traditionnelle, et que la folie, l'utopie, l'irréalisme, l'absurde vont devenir la réalité. Qu'il vienne donc faire un tour au Mexique : il comprendra qu'un état de choses est mort et se survit actuellement à lui-même et qu'il est vain de s'accrocher à ce cadavre. Et qu'il serait très intelligent de s'accrocher aux œuvres qui contiennent les bases de cette sorte de durable folie. J'espère, cher Jean Paulhan, recevoir une lettre de vous pour me dire que le *Théâtre et son Double* est paru, ou va paraître, et me fixant, enfin, une date de parution.

J'ai eu ici de graves, de redoutables ennuis d'argent, mais je vous le redis : le ciel m'a miraculeusement aidé. Aussi n'est-ce pas sous son aspect financier que je vous demande maintenant de présenter à Gallimard la question de la publication de mon livre, mais sous son aspect de nécessité intellectuelle, morale, *qui rapportera de l'argent après.*

⁂

Mexico est une ville de tremblement de terre : je veux dire qu'elle *est* un tremblement de terre qui n'a pas fini d'évoluer et qui a été pétrifié sur place. Et cela au sens physique du terme. Les façades en enfilade font montagnes russes, toboggan. Tout le sol de la ville semble miné, crevassé de bombes. *Pas une* maison qui soit debout, pas un clocher. La ville contient 50 tours de Pise. Et les gens tremblent comme leur ville : ils paraissent eux aussi en morceaux, leurs sentiments, leurs rendez-vous, leurs affaires *(asuntos)* tout cela est un immense puzzle dont on est quelquefois étonné qu'il se ramasse, qu'il puisse de temps en temps parvenir à reconstituer une unité.

Il y a au Mexique un invraisemblable mélange de races : Indiens avec Indiens, Mayas avec Aztèques, Aztèques avec Zapothèques, Zapothèques avec Tarasques, Tarasques avec Totonaques, Totonaques avec

Otomies, Otomies avec Huaxtèques, Huaxtèques avec Zacathèques, Zacathèques avec Kachiquels, Kachiquels avec Créoles, Créoles avec métis de Créoles, métis de Créoles avec Yaquis, Yaquis avec Ki-Ka-Pus, Ki-Ka-Pus avec Rien du Tout, et c'est quand le Rien est atteint qu'interviennent les Séris irréductibles, les Tarahumaras végétariens, et les Lacandons qui ne sont plus que 300 et qui meurent pour ne pas assister à *la domination elle-même condamnée* des Blancs. Toutes ces races bouent, je dis bouent[4], se ramassent sur elles-mêmes, cèdent, se métissent et meurent. Il y a de la révolte et de l'abandon, de la résignation et de la rébellion. Il y en a qui couchent avec leurs mères pour ne pas coucher avec les blanches, mais les Mères devenues stériles ont cessé d'alimenter la race, et la race s'en va dans un pays « *où la Mère de tout le monde veille à ce que ses fils gardent toujours un peso sur eux* ».

La politique du gouvernement *n'est pas Indianiste,* je veux dire qu'elle n'est pas d'esprit Indien. Elle n'est pas non plus Pro-Indienne quoi que les journaux racontent. Le Mexique ne cherche pas à devenir ou à redevenir Indien. Simplement le gouvernement du Mexique protège les Indiens *en tant qu'hommes,* il ne les défend pas en tant qu'Indiens.

Depuis la Révolution l'Indien a cessé d'être le paria du Mexique ; mais c'est tout. On ne lui a pas fait une place à part. Je dirai même plus : on ne protège pas ses rites ; on se contente de respecter ses mœurs. Ce n'est pas la même chose. Et bien qu'officiellement le préjugé de race soit combattu, il y a un état d'esprit plus ou moins conscient, *mais général,* qui veut que les Indiens soient encore de race inférieure. On continue tout de même à prendre les Indiens pour des sauvages. On considère la masse Indienne comme inculte et le mouvement qui domine au Mexique est « *d'élever* les Indiens incultes jusqu'à une notion occidentale de la culture, jusqu'aux bienfaits (SINISTRES) de la civilisation ».

Il y a des Maîtres d'Ecole, ce que l'on appelle ici Les Ruraux, qui vont devant les masses Indiennes prêcher l'Evangile de Karl Marx.

Mais devant l'Evangile de Karl Marx les masses Indiennes soi-disant incultes sont dans l'état d'esprit de Moctezuma en face des prêches enfantins de Cortez. A travers 4 siècles la même éternelle erreur Blanche n'a pas cessé de se propager. Réduits en nombre, malades, écrasés, en partie dégénérés, les Indiens gardent en eux le souvenir de leur vieille, de leur surnaturelle culture, fruit d'une surnaturelle inspiration. Si bien, que loin de chercher à élever les Indiens jusqu'à la culture ce sont les métis de *Créoles* (les Créoles ici sont les descendants des Blancs) qui devraient s'élever jusqu'à la culture des Indiens. Cette culture subsiste, elle est lambeaux, mais elle subsiste. Les Secrets de la guérison par les plantes qui pour notre esprit de blancs font partie de je ne sais quelle sorcellerie naturelle, sont en réalité les restes d'une antique Science occulte de la guérison. Et les Indiens dans leur atavisme éclatant, savent percevoir encore les origines de cette science. Ils sont les héritiers d'un temps où le monde possédait encore une culture, une culture qui était de la vie. Car pour eux la civilisation ne peut pas être séparée de la culture, et la culture du mouvement même de la vie. Ils le savent, et ils le disent, dans un langage que nous n'arrivons plus à comprendre car nous sommes trop intelligents.

« Et le foyer murmurant de vivre » nous avons fini par oublier ce que c'était.

Pour les Indiens la vie est un foyer murmurant, c'est-à-dire un feu qui résonne, et la résonance de vivre épouse tous les degrés du diapason. Il y a un bruit pour faire mourir les plantes et c'est le bruit *selon* lequel meurent *certaines plantes* qui accompagne[5] l'âme de l'homme au moment de sa consomption. C'est pourquoi les prêches sociaux des Evangélistes de Marx les font rire. Guérissez d'abord la vie, disent-ils, c'est ainsi que l'état Social renaîtra avec ces cadres qui bruissent, c'est dans le bruit du feu que la vie noue ses forces. Et c'est pour cette idée supérieure et centrale qui vit dans les borborygmes du sang que très souvent les Maîtres d'Ecole sont reçus à coups de fusil.

Le Gouvernement offre les terres aux Indiens, mais il leur offre en même temps des urnes électorales et les Indiens protestent qu'ils ne veulent ni urnes, ni terres, mais simplement la Liberté. Dans la pratique d'ailleurs la question n'est pas simple. Et là encore il faut distinguer. C'est souvent par fanatisme chrétien que les Indiens qui sont tous paysans refusent les urnes et les terres, et c'est poussés par leurs « Sacerdotes » catholiques qu'ils s'insurgent contre les envoyés du Gouvernement. Mais c'est aussi par fanatisme Païen, c'est pour défendre leur *Jiculi* (Dieu du Peyotl), leur Raïenaï (le Soleil), leur Mecha (la lune) qu'ils se jettent sur leurs fusils.

Au fanatisme religieux des Tarahumaras, des Yaquis, des Séris répond du côté officiel un fanatisme socialiste. Pour certains Maîtres Ruraux Karl Marx est aussi un dieu ; et depuis Marx, ai-je entendu dire à l'un de ceux-ci, nous savons ce que va nous apporter l'Histoire, et c'est en vertu de cette Science éternelle et *définitive* de l'Histoire que nous pouvons éduquer nos Enfants.

Je n'en finirais plus, cher ami, si je voulais vous écrire l'état du Mexique. Vous voyez qu'il est passionnant et je dois dire que de toutes parts il y a des Hommes convaincus, et dont l'honnête fanatisme s'appuie sur la plus incontestable bonne foi.

Espérant de bonnes nouvelles enfin de Paris je vous serre affectueusement les mains.

ANTONIN ARTAUD.

A JEAN PAULHAN

Mexico,
21 mai 1936.

Très cher ami,

Je viens de conclure un arrangement avec les principaux journaux de Mexico, comme « l'*Excelsior* », « l'*Universal* » et surtout le journal gouvernemental « *Le Nacional Revolucionario* », qui est en même temps le journal du Parti National Révolutionnaire le P. N. R. pour que les conférences que je vous ai envoyées [1] soient publiées en espagnol. C'est pourquoi j'espère beaucoup, cher ami, que ces conférences paraîtront dans leur texte original, en français, dans la N. R. F. avant que Paris ne les connaisse en espagnol et qu'on ne soit obligé de les traduire pour les lire. Rappelez-vous, cher ami, que vous aviez publié en février 1932 ma conférence « *La Mise en scène et la Métaphysique* » que je vous avais remise vers le 15 décembre 1931. C'est pourquoi j'espérais beaucoup que dès le n° de mai 1936 de la N. R. F. ces conférences auraient commencé à paraître. Je sais que beaucoup de textes attendent pour paraître dans la N.R.F. mais ce sont des textes uniquement littéraires ; comme vous l'avez vu ces conférences touchent à des sujets d'une extrême actualité, et je dois dire que dès qu'elles ont été traduites en espagnol, par un bon traducteur, elles ont immédiatement excité une *grande émotion*. Je vous enverrai prochainement la note qui a paru à mon sujet dans le « *Nacional Revolucionario* ». Il en a été de même pour d'autres textes. Par chance je suis tombé sur un intellectuel Mexicain qui avait déjà traduit les « *Saisons en enfer* » de Rimbaud et qui a fait de mes textes de merveilleuses traductions [2]. Dès que le Recteur de l'Université de Mexico a eu en main des textes comme « *l'Athlétisme affectif* », ou les « 4 *Lettres sur le Langage* » qui font partie de mon livre sur le théâtre : « Le Théâtre & son Double », il a donné immédiatement ordre que ces textes fussent publiés dans la Revue de l'Université, qui est à Mexico un organe important et luxueux, à peu près dans le genre du « *Minotaure* » [3] ; et qu'elles me fussent également payées un prix exceptionnel. Evitez-moi, cher ami, je vous en prie, cette dérision de voir mes textes connus en espagnol à Paris avant de l'être dans leur langue originale.

Vous aurez vu que j'ai fait dans ces conférences un grand effort de concentration, d'élucidation. J'ai voulu en faire des œuvres qui servent à la pensée, qui fixent quelque chose au milieu du chaos où nous vivons. Elles touchent à des points vitaux de la culture, de la sensibilité du monde. Elles doivent agir tout de suite, car j'ose dire qu'elles peuvent agir. A choisir, des textes comme « Surréalisme & Révolution » ; et le « Théâtre & les Dieux », doivent en tout cas être publiés les premiers. J'ai conscience de n'avoir rien écrit de mieux jusqu'à présent que ces 2 textes, et certaines pages de l' « Homme contre le Destin ».

4 mois en outre se sont écoulés depuis que Gallimard vous a dit que « Le Théâtre & son Double » était loin de parution. Il me semble que l'on pourrait maintenant tenter un nouvel effort pour arracher de Gallimard l'autorisation que ce livre paraisse enfin. Je n'ai pas peur certes que les idées qu'il contient vieillissent, mais je voudrais, cher ami, tirer personnellement le bénéfice de leur nouveauté. Ces idées, vous le savez, sont dans l'air, d'autres les réaliseront, les écriront, les manifesteront d'une manière quelconque ; aidez-moi à rompre la malchance qui me poursuit depuis tant d'années et qui fait que quand j'agis ou quand je parle j'ai perpétuellement l'air d'être mon propre imitateur. Cela n'est pas juste. Un éditeur Mexicain vient de me proposer de réunir tous mes textes sur la culture autochtone du Mexique en un livre, et d'y joindre divers textes sur le théâtre, entre autres « L'athlétisme affectif, et les lettres sur le langage ». Ce livre contiendra en plus d'autres textes révolutionnaires, comme une *Lettre ouverte aux Gouverneurs des Etats du Mexique*, un *Message à la jeunesse Révolutionnaire de Mexico*, et une nouvelle conférence anti-Marxiste intitulée :

La Révolution Universelle & le Problème Indien[4].

En plus, un groupe d'Israélites m'a demandé une série de conférences sur les vieilles cultures magiques du Mexique, dont j'unirai la force à la culture kabbalistique des Juifs que les Juifs modernes ont trahie. Et je le leur dirai. Ce livre s'intitulera dans son entier

« *Messages Révolutionnaires* »

et il ne faudrait tout de même pas que Paris doive faire traduire en français ces Messages pour les connaître. Et je vous le redis, mes 3 conférences envoyées en février dernier représentent une partie de ces Messages. J'espère beaucoup, cher ami, recevoir une lettre de vous me disant que mes conférences ont commencé à paraître en juin 1936, dans la N. R. F. soit en totalité, soit au moins en partie, et en commençant par la première

Surréalisme & Révolution.

Ecrivez-moi pour me dire ce que vous faites, comment va Madame Paulhan, et ce que deviennent tous nos amis : René Daumal, Rolland de Renéville, etc. Dites-leur que je compte revenir bientôt, c'est-à-dire vers juillet ou au plus tard en octobre, et que j'espère rapporter une abondante moisson de documents ésotériques. Car ici l'extraordinaire pullule, il suffit de se baisser pour ramasser des merveilles. Et j'espère en revenant trouver mon livre sur le théâtre déjà paru, et aussi et surtout les conférences. Par 2 fois des textes comme le « *Théâtre & la Peste* » et « *la Mise en Scène et la Métaphysique* » [5], ont paru sans trop attendre, cette fois il me semble que ces 3 conférences contiennent des éléments encore plus urgents. Je compte donc sur votre amitié, et surtout sur votre sympathie pour les idées en faveur desquelles je ne cesse de travailler, et je vous serre affectueusement les mains.

ANTONIN ARTAUD.

Légation de France, Lerma 35, Mexico D. F.

P.-S. — L'*Université de Mexico* va me confier d'ici quelques semaines une mission pour étudier les vieilles races Indiennes dans l'intérieur du pays : montagnes, déserts, etc. [6]

A vous.

A. A.

A JEAN PAULHAN

Chihuahua,
7 octobre 1936.

Cher ami,

J'espère que cette fois le « Théâtre & son Double » aura paru.

Gaston Gallimard m'a écrit il y a déjà trois mois que pour lui il y était tout disposé et qu'il allait vous demander d'en presser la composition.

Si j'insiste c'est que je pense que dans une époque de trouble, de désordre et de révolution ce livre contient des réponses à bien des questions qui se posent ; s'il avait paru en février dernier comme c'était convenu j'aurais fait figure de précurseur, maintenant et COMME D'HABITUDE, je risque de faire figure de suiveur et d'imitateur.

Si je ne peux compter sur mes amis pour vaincre mon mauvais destin sur qui compterai-je ?

Et vous m'avez donné bien des fois des preuves d'une véritable et profonde amitié.

Au nom de cette amitié je vous serre affectueusement les mains.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — On peut m'écrire à la Légation de France à Mexico bien que maintenant je pense que je ne tarderai pas à regagner Paris.

A MADAME JEAN PAULHAN

Bruxelles.
[*Mai 1937.*] [1]

Bien chère amie,

Je m'étais permis pendant mon séjour à la campagne [2] de vous envoyer Cécile [3] avec les épreuves corrigées du *Théâtre et son Double.*

Vous savez qu'étant sorti de la rue Boileau [4] insuffisamment rétabli je n'ai pas voulu que l'effort de mon Sauveur inconnu [5] soit perdu, et sentant que j'allais flancher je me suis fait *emprisonner* cette fois pour 15 jours. Et sortant de là j'ai quitté *immédiatement* Paris.

C'est 20 ans de ma vie que je jette en ce moment derrière moi. Je sens qu'un Autre Homme va sortir sans savoir exactement ce qu'il est, ni où il me mènera. Bien que j'aie été averti par des moyens peu communs et même extraordinaires qu'il me faudrait complètement changer de Vie.

On ne raye pas un Homme en quelques jours. Je dois attendre des semaines et même des mois peut-être avant de voir mon véritable jour.

J'avais prié Cécile de vous faire demander, s'il ne serait pas possible d'obtenir encore quelque chose de Gallimard sur le Théâtre et son Double. Je sais que j'ai beaucoup reçu. Mais de divers côtés. Peut-être suis-je à la limite de ce qui se donne sur manuscrits. Mais enfin... Peut-être Gallimard voudra-t-il se laisser faire. Si peu que ce soit. Si c'était possible il n'y aurait qu'à faire adresser cela ici.

Avec mes excuses et mes remerciements croyez en mes sentiments bien affectueux.

ANTONIN ARTAUD.

P.-S. — Je suis passé vendredi à la N. R. F. mais Jean Paulhan n'était pas au courant. J'espère que les typos sauront lire mes épreuves et apporter les corrections faites et auxquelles je tiens beaucoup. J'attends des choses exceptionnelles. Peut-être ai-je tort !

APPENDICE

INTERVIEWS

LE THÉATRE DE LA N. R. F. [1]

Les quelques personnes qui étaient informées de ce projet n'en parlaient qu'à mots couverts. Au reste, si elles savaient que la Nouvelle Revue Française *songeait à ouvrir un théâtre, elles eussent été bien incapables de dire qui en devait assurer la direction. On avançait plusieurs noms, et, en particulier, ceux d'un auteur dramatique et d'un directeur de revue de cinéma. Finalement, ce fut M. Antonin Artaud qui l'emporta. Ce choix indique bien le désir de* la Nouvelle Revue Française *de créer quelque chose d'absolument neuf. M. Antonin Artaud a, en effet, des idées très personnelles sur le théâtre, idées qu'il ne put mettre en pratique qu'à l'époque où il dirigeait, avec M. Roger Vitrac, ce théâtre aussi intéressant qu'éphémère que fut le Théâtre Alfred Jarry.*

C'est au Café des Deux-Magots que j'ai eu la bonne fortune de rencontrer M. Antonin Artaud.

— *On chuchote que* la Nouvelle Revue Française *veut créer un théâtre. Est-ce vrai ?*

— Evidemment. C'est moi-même qui dois le diriger. Je publierai, dans un prochain numéro de la N. R. F., une manière de manifeste [2] que contresigneront MM. André Gide, Julien Benda, Albert Thibaudet, Jean Paulhan et Jules Supervielle. Ceux-ci constitueront le comité d'honneur.

— *Peut-on savoir ce que contiendra ce manifeste ?*

— Certainement aucune des idées sous lesquelles on évoque, en 1932, le théâtre. Je conçois le théâtre comme une sorte de music-hall intellectuel et profond. Je crois à la nécessité vitale de la magie, et je veux que l'homme soit relégué au second plan. Ce n'est pas seulement la vie quotidienne que je cherche à rejeter du théâtre, mais la vie psychologique de l'homme même, prise dans son tréfonds et dans la mesure où les monstres qu'on en tire ne peuvent servir qu'à des buts journaliers, sociaux, localisés et connaissables immédiatement et logiquement. L'art scénique doit passer au premier plan. La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Ce langage, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, et il n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les idées qu'il exprime échappent au langage articulé : musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor.

— *Et quelles œuvres pensez-vous monter ?*

— Des pièces du théâtre élisabéthain : *la Duchesse d'Amalfi* et *le Démon Blanc* de Webster, *la Tragédie de la Vengeance* de Tourneur, des œuvres de Ford...

— *Aucun auteur contemporain alors ?*

— Je monterai *le Coup de Trafalgar* de M. Roger Vitrac et probablement une pièce de M. André Gide... Je n'en vois pas d'autres pour l'instant.

— *Et quand pensez-vous présenter le Théâtre de la N. R. F. au public ?*

— Au début de la saison prochaine.

— *Sera-t-il un théâtre régulier ?*

— Evidemment. Je ne sais pas encore où nous nous installerons, mais nous serons fixés dans quelques jours.

Décidément, le théâtre n'est pas près de disparaître, avec des hommes aussi décidés à le défendre que M. Jacques Copeau et M. Antonin Artaud. Et les auteurs dramatiques vont être bientôt plus favorisés que les romanciers eux-mêmes, ce dont nous ne songerions pas à nous plaindre d'ailleurs.

HENRI PHILIPPON.

LE THÉATRE DE LA CRUAUTÉ [1]

Le 6 mai, le Théâtre de la Cruauté donnera les Cenci *et, comme pour une grande fête, les cloches sonneront aux Folies-Wagram, où l'on entendra... le gros bourdon de la cathédrale de Chartres* [2].

— Je ne pouvais songer à employer le son direct et, comme cela se pratique en Russie, *nous dit Antonin Artaud,* faire installer, dans le théâtre, des cloches de dix mètres de haut et qui eussent enveloppé le spectateur d'un réseau de vibrations pour l'amener à merci. J'ai eu recours aux enregistrements : un micro fut placé sous le bourdon de la cathédrale et, ce matin même, Désormière, qui m'apporte un concours inappréciable, capte dans une usine de banlieue ces bruits de machines qui seront à leur place dans une salle des tortures au Moyen Age.

Le *Livre des Morts* des Thibétains insiste sur le pouvoir du son capté par l'oreille humaine ; ce pouvoir, nul, je pense, ne le contestera, et tout le monde sait que la répétition du son agit d'une manière hypnotique. Je n'ai pas hésité devant l'emploi des ondes Martenot : c'est la première fois qu'on entendra pareil volume de son et de semblable nature.

— *La lumière ?*

— Les éclairages ne sont pas faits pour éclairer. Il y a la couleur et la densité de la lumière à répartir et à diffuser, mais ne me parlez surtout pas des éclairages faussement naturalistes !

Texte, geste, son, lumière ont pour moi une égale importance : le spectacle vit de ce tout et quiconque néglige un de ces éléments prive ce corps d'un organe essentiel... Il n'y a de vrai langage de théâtre que l'action. Elle seule compte.

Ce qui se prépare dans un établissement qui connut des fortunes diverses n'est pas autre chose que la conclusion de ce « Manifeste du Théâtre de la Cruauté » publié sous la signature d'Artaud par la Nouvelle Revue Française...

Je veux rejoindre, au delà du bien et du mal, cette notion de la vie universelle qui communiquait tant de force aux Mystères d'Eleusis. La Cruauté — que l'on ne s'y méprenne point — est tout autre chose pour moi qu'une affaire de sang, de rigueur... C'est aller jusqu'au bout de tout ce que peut le metteur en scène sur la sensibilité de l'acteur et du spectateur.

Je crois en la nécessité de moyens physiques pour mettre le spectateur dans un état de soumission, le mêler de force à l'action. Avec les tâtonnements inévitables, je recherche les principes d'une science dont je suis persuadé qu'elle existe et qu'elle inspira certains peintres : Vinci, le Greco, le Tintoret et même Véronèse.

Balthus, qui a composé les costumes, connaît bien le symbolisme des couleurs. Il est également l'auteur des décors conçus dans un esprit de grandeur véritable et faits uniquement d'éléments réels. Vous verrez, dans *les Cenci,* un palais construit comme une vraie ruine, avec ses échafaudages et leurs bâches drapées remplaçant les frises.

— *Les acteurs* ?

— J'ai essayé de me passer d'acteurs de profession. En Russie, ce sont des ouvriers qui jouent miraculeusement *le Roi Lear.* Je ne crois pas au métier, j'ai horreur de ce que l'on entend par ce mot, mais je crois au tempérament et au travail.

Rares sont les acteurs professionnels qui se sont gardés « purs ».

Dans tout être humain, il y a trois principes connus des vieux alchimistes : le corps, l'âme et l'esprit qu'il faut atteindre. Par la combinaison des harmonies, nous allons tenter de réveiller une sensibilité non perdue, mais comme isolée par une infinité d'obstacles. Dites bien que ce que nous entreprenons ne doit être à la remorque d'aucun pays et que notre seul but est de rendre au théâtre sa dignité.

Les Cenci. Un sujet barbare, hors du temps, dont la réalisation, telle que je la veux, doit laisser l'acteur et le public épuisés. Je n'ai pris à Shelley que le sujet, remplaçant le lyrisme par l'action...

Iya Abdy sera Béatrice et, suspendue par les cheveux à la roue du supplice, subira le châtiment réservé aux parricides.

Iya Abdy, c'est une tragédienne au beau visage...

— J'admire Baty, nous a-t-elle confié. Après une représentation de Crime et Châtiment, *qui avait éveillé tout au fond de moi (du sang petit-russien coule dans mes veines) des échos bouleversants, j'allai le voir. C'est lui qui m'a encouragée. J'ai travaillé avec Dullin pendant trois ans.*

Lady Abdy voudrait que l'on oubliât son rang...

— Il n'y a pas de raison, proteste-elle, à ce qu'ayant vécu dans le monde nous soyons tout à fait privés de talent. Les obstacles y sont plus nombreux et la route cache, sous les fleurs, des fondrières...

Croyez-vous que je plairai ? s'inquiète-t-elle avec une modestie charmante encore qu'inattendue chez cette jeune femme, parée de tous les dons...

Car je veux plaire « aux petites places » comme aux « fauteuils à 40 francs ».

LES CENCI PAR ANTONIN ARTAUD AVEC IYA ABDY [1]

« Quand une lady dit « oui », ce n'est pas une lady ! »

Telle est du moins l'affirmation d'un humoriste anglais.

C'est sans doute en s'inspirant de cette boutade que Lady Abdy, ayant accepté d'un « oui » enthousiaste la proposition d'Antonin Artaud de créer le mois prochain aux Folies-Wagram les Cenci, *est devenue le plus simplement du monde Iya Abdy, c'est-à-dire une comédienne que je vis répéter au milieu de ses camarades la pièce d'Artaud d'après les œuvres de Shelley et de Stendhal.*

J'ai voulu interroger Iya Abdy sur son rôle, mais la réponse fut nette :

— Pourquoi parler de moi ? J'ai été très tentée par ce que me proposait Antonin Artaud, dont l'effort est magnifique ; lui seul pourra vous communiquer sa flamme, et vous comprendrez alors qu'il est capable de faire renaître la tragédie dans une conception moderne.

⁂

Et Iya Abdy s'en fut... m'amenant vers Antonin Artaud, qui voulut bien me confier :

— Oui, c'est une tragédie que je monte, ou plutôt j'essaie de retrouver une vieille tradition du théâtre : les Mystères du Moyen Age.

« Il y aura dans *les Cenci* un élément de fatalité, le côté symbolique des personnages sera très net et je m'efforce de rendre à la représentation théâtrale l'aspect d'un foyer dévorant, d'amener au moins une fois au cours d'un spectacle l'action, les situations, les images à ce degré d'incandescence implacable qui, dans le domaine théâtral, s'identifie avec la tragédie [2]... tout italienne qu'elle soit.

« Dans mon spectacle, je cherche à mettre le spectateur au milieu de l'action, c'est pourquoi j'utiliserai les ondes Martenot, — la musique sera de Désormière, — et j'ai fait placer dans la salle des haut-parleurs.

« Le spectateur sera surpris devant ce décalage sonore et, si ses nerfs agissent, quelle magnifique possibilité de le faire participer à une action dont la mise en scène sera réglée avec des moyens spectaculaires, dynamiques, dirais-je presque, car il faut au théâtre retrouver la notion d'une sorte de langage unique entre le geste et la pensée.

⁂

« Balthus fait les décors, les costumes, et il y a mis ce côté symbolique — jusque dans les couleurs — que je cherchais à rendre apparent.

« Je ne pense pas qu'il faille ajuster un rôle à la nature d'un comédien, je cherche où je puis les trouver des acteurs qui s'identifient à leurs personnages.

« J'ai choisi Iya Abdy pour le rôle de Béatrice, une parricide que l'on verra pendue par les cheveux à la roue du supplice, parce que c'est la seule femme à Paris qui m'ait paru avoir une âme tragique. Elle a — si j'ose dire — en elle-même ce que son physique évoque d'antique et d'héroïque.

« J'incarnerai le père Cenci, un personnage blasphématoire qui fait le procès de la famille, de l'Eglise, de l'argent, et vous verrez que cette tragédie contient en raccourci tout le drame de notre époque.

« Julien Bertheau jouera à nos côtés, ainsi que Jean Mamy... et d'autres encore dont vous saurez bientôt les noms.

« J'attache une grande importance aux lumières et mes éclairages vaudront — je l'espère — par la qualité. »

⁂

Ainsi parla Antonin Artaud, qui, en cette période de doute, fait une tentative pour apporter quelque chose de neuf au théâtre. Et, dût-il même se tromper, comment ne pas admirer la foi de cet artiste qui monte un spectacle d'art avec un courage qu'il convient de souligner.

MARCEL IDZKOWSKI.

ANTONIN ARTAUD FAIT RÉPÉTER *LES CENCI* AUX FOLIES-WAGRAM [1]

Il y a deux mois je vis sur cette même scène des Folies-Wagram, une aimable troupe de jeunes femmes et de jeunes hommes gambader, rire et chanter.

Aujourd'hui, la roue a tourné brusquement et le théâtre a changé de visage, quittant le masque de la comédie pour celui de Melpomène dont la grimace tragique marque les contours roses et argentés des Folies-Wagram.

Je suis debout dans l'ombre du promenoir, attentif aux moindres gestes de la répétition.

Voici Antonin Artaud qui, sa crinière de cheveux noirs agitée, bondit sur la scène, revient en courant au milieu de la salle et crie de toutes ses forces : « Allez, recommencez-moi ça ». Sur le plateau une promenade de couples reprend son rythme circulaire, pareille à la ronde des figures de manège, une promenade lente et paresseuse, comme celle que font, par les plus beaux soirs d'été, les gens du Sud. Tout à coup, un cri déchire l'air, un rire strident égrène sa gamme, une voix de femme gémit.

Antonin Artaud aime ces coups de tonnerre, cette foudre qui troublent le silence de la paix et animent une scène d'effets antagonistes.

La promenade change d'aspect, les couples se sèment et tournent en un tourbillon endiablé, ressemblant aux feuilles mortes que le vent, à l'automne, emporte d'un mouvement giratoire. Les pas se rapprochent, martèlent le sol et, les yeux bouleversés, traversant la scène et *venant à grandes enjambées jusqu'au proscenium, un jeune homme surgit.*

— Formez le triangle, lui crie Antonin Artaud, oui, comme ça... maintenant, partez au fond de la scène et faites-moi bien, n'est-ce pas, ce mouvement de pompe aspirante.

Le jeune homme part comme une flèche ; son corps fuit, mais son visage reste tourné vers le ciel. Artaud ajoute : « Je crois que vous y arriverez ».

Le jeune homme recommence sa course en zigzag. Encore, il y a quelques minutes, tout ignorant de sa nouvelle fonction, le voilà élevé à la dignité d'entraîneur. Brandissant un bâton gigantesque, il va et vient et, le long de cette scène, qui est répétée plusieurs fois et durant laquelle Antonin Artaud passe du désespoir à la joie, communiquant à la mise en scène la fièvre bondissante de son âme, il me semble revivre la saltation des Romains.

Mais je cherche Lady Abdy. Une silhouette élégante se lève et apparaît derrière une loge. Je la reconnais malgré son costume de travail — Lady Abdy abandonne son luxe lorsqu'elle vient répéter les Cenci *—, son uniforme comporte : une robe du soir en satin noir usée, des cothurnes de danseuse et un chandail en laine beige, pareil à ceux que portent les marchandes des quatre-saisons, elle abandonne aussi son titre de lady pour le vocable oriental d'Iya et là, debout dans son laisser-aller, sans fards, ses cheveux blonds errant autour de son visage pâle, elle attend le moment où elle devra monter sur la scène.*

— La scène de Béatrice ! crie Artaud.

Iya Abdy, sculpturale, le buste rejeté en arrière, bras et mains croisés derrière le dos, parle d'une voix douloureuse. Un homme l'a prise par les poignets et la fait tourner.

Iya Abdy continue à chanter sa plainte ; le bourreau s'arrête.

— Tournez donc, monsieur ! vocifère Antonin Artaud, tournez donc !

Et le mouvement giratoire et lent de Béatrice reprend, livrant aux taches d'ombre et de lumière le corps de la parricide, évocateur des divinités antiques.

L'homme tourne — l'homme sera, dans la tragédie d'Artaud, la roue du supplice.

La répétition continue ; il est temps que je parle à Antonin Artaud. Il abandonne un instant un gros manuscrit.

— Oui, *me confie-t-il, les Cenci* est une tragédie que je monte d'après les œuvres de Shelley et de Stendhal et dans laquelle j'ai essayé de faire revivre les mystères du Moyen Age. Les personnages, eux, représenteront la fatalité et le symbolisme.

« Je veux que la représentation théâtrale ait l'aspect d'un foyer dévorant où action, situation, personnages, images soient portés à un degré d'incandescence implacable ; je veux aussi que dans mon spectacle le public soit plongé dans un bain de feu, agité lui-même par l'action et cerné par le mouvement à la fois spectaculaire et dynamique de l'œuvre. Quel bonheur pour moi si j'arrive à faire participer le spectateur à la tragédie des *Cenci* avec son âme et ses nerfs !

« J'utiliserai les ondes Martenot. La musique sera de Désormière et les haut-parleurs seront placés tout autour de la salle. Pour les décors et les costumes, Balthus a su garder jusque dans les couleurs le côté symbolique de l'œuvre.

« Que vous dirais-je encore ?... Ma troupe est nombreuse ; vous verrez parmi elle Julien Bertheau, Jean Mamy, Iya Abdy qui est la seule femme de Paris qui me paraisse avoir une âme tragique et moi-même qui incarnerai le père Cenci, personnage blasphématoire. »

— *Monsieur Artaud ! crie une voix, on vous attend pour la scène des gardes.*

Vite, mon interlocuteur disparaît. Il est déjà sur la scène ; dans les coulisses, j'entends des bruits de machines, des bruits de voix et je disparais en pensant au vers fameux d'Andromaque :

Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ?

MAURICE DABADIE.

A PROPOS DE *CENCI*
M. ANTONIN ARTAUD NOUS DIT
POURQUOI IL VEUT ÉCRIRE
UN THÉATRE DE LA CRUAUTÉ [1]

On entendra, ce soir, le bourdon d'une cathédrale et divers timbres nouveaux grâce aux ondes Martenot.

Le théâtre des Folies-Wagram donne, à partir de ce soir, l'hospitalité à une tentative d'un ordre tout à fait nouveau et des plus imprévues quant aux moyens employés pour la mise en scène.

Venant après une opérette légère [2], les Cenci *essaient de retrouver la veine de la grande tragédie et, au delà de l'histoire, l'œuvre rejoint le mythe antique.*

Ces Cenci, *d'ailleurs, d'Antonin Artaud, ne sont point, comme on l'a annoncé, une adaptation, mais bien une tragédie originale.*

Shelley comme Artaud ont pris leur sujet dans l'histoire et la pièce d'Artaud ne ressemble pas plus aux Cenci *de Shelley que l'*Andromaque *de Racine, par exemple, ne ressemble à* Hécube *d'Euripide, quoique issues sensiblement l'une et l'autre du même fonds.*

Avec les Cenci, *M. Antonin Artaud livre au public une première œuvre illustrant sa conception du « Théâtre* *de la Cruauté » et cette œuvre sera suivie de plusieurs autres, parmi lesquelles un* Macbeth *et* le Supplice de Tantale [3].

— Mes héros, *nous dit M. Antonin Artaud,* se situent dans le domaine de la cruauté et doivent être jugés en dehors du bien et du mal. Ils sont incestueux, adultères, rebelles, insurgés, sacrilèges, blasphémateurs. Et cette cruauté dans laquelle baigne l'œuvre tout entière, ne résulte pas seulement de l'histoire sanglante de la famille Cenci, ce n'est pas une cruauté purement corporelle, mais morale, elle va jusqu'au bout de l'instinct et force l'acteur à plonger jusqu'aux racines de son être si bien qu'il sort de scène épuisé. Cruauté qui agit aussi contre le spectateur et ne doit pas lui permettre de quitter le théâtre intact, mais, lui-même, épuisé, engagé, transformé peut-être !

« Aussi, ai-je cherché, par tous les moyens, à mettre le public au milieu de l'action.

« Non seulement le son du bourdon d'une cathédrale sera diffusé durant la représentation, ainsi que les bruits d'une tempête, non seulement M. Désormière a-t-il réussi à faire rendre aux ondes Martenot des timbres imprévus, aigus et graves, mais encore ai-je voulu jouer de la lumière, la considérant en tant que capable d'effets décoratifs, certes, mais aussi d'action directe sur les nerfs des spectateurs.

« Enfin, on trouvera dans cette pièce tout un essai de gesticulation symbolique, car le geste peut être symbolique à l'instar du mot et porte un sens hiéroglyphique.

« Et le jeune peintre Balthus, une des plus fortes personnalités de sa génération, qui connaît admirablement la symbolique des formes comme celle des couleurs : vert couleur de la mort, jaune couleur de la mauvaise mort, s'est servi de cette symbolique pour le choix des costumes et pour dessiner de magnifiques décors, édifiés par un artisan entre tous artiste : M. Guillaudin, décors ultra-réels, ultra-construits mais qui, comme les ruines, dégagent une impression de rêve extraordinaire. »

Et M. Antonin Artaud poursuit :

— Il me reste encore à vous parler de mes interprètes. Iya Abdy d'abord, car si j'ai écrit une tragédie, c'est avant tout parce que j'ai rencontré une tragédienne, une vraie : Iya Abdy sera Béatrice Cenci. D'origine russe, d'une famille d'écrivains et d'artistes, Iya Abdy possède une sorte d'âme véritablement héroïque, une extraordinaire puissance d'expression, le sens de la grandeur enfin, et un masque magnifique qui rappelle celui de la Gorgone de Corfou. C'est le plus parfait des médiums.

« Auprès d'elle, Julien Bertheau est admirablement entré dans l'atmosphère hypnotique : il joue avec une poésie intense. C'est lui aussi un médium remarquable.

« Et il y a aussi M^{me} Cécile Bressant, qui sera Lucrétia, la belle-mère de Béatrice ; Pierre Asso, Yves Forget, Salima [4] et moi-même qui me suis réservé le rôle du père Cenci. »

PIERRE BARLATIER.

AUX FOLIES-WAGRAM
LES CENCI,
ILLUSTRATION DU
THÉATRE DE LA CRUAUTÉ [1]

C'est une entreprise intrépide que de vouloir monter un spectacle d'art en ces temps difficiles. En pleine crise théâtrale, M. Antonin Artaud prépare, dans un théâtre précédemment consacré à l'opérette et qui ne s'attendait pas à tant d'honneur, une saison d' « art pur » *de laquelle toute concession au public est exclue et livre le sort de son* « Théâtre de la Cruauté », *né de longues années de travail, à l'incertitude de cette malheureuse année de crise et d'insuccès.*

⁂

Les Cenci, *œuvre cruelle inspirée de Shelley et de Stendhal doit permettre à M. Antonin Artaud d'illustrer sa conception de la mise en scène théâtrale. Par tous les moyens, il a cherché à mettre tout de suite son public au centre de l'action.*

— Il s'agit, *nous dit-il,* de donner, à la représentation théâtrale, l'aspect d'un foyer dévorant et d'amener, une fois, au moins, au cours du spectacle, l'action, les situations, les images, à ce degré d'incandescence implacable qui, dans le domaine psychologique ou cosmique, s'identifie avec la cruauté [2].

L'œuvre est une tragédie qui, en dépit de l'époque où elle se déroule, contient, en ses divers tableaux, tout le drame de notre temps.

— J'ai emprunté à Stendhal, *reprend M. Antonin Artaud,* l'ambiance de l'époque et cette couleur de sang que l'auteur de *la Chartreuse de Parme* a traduite d'un vieux manuscrit. J'ai emprunté à Shelley tout ce qui, chez lui, est discipline et lyrisme.

Ces Cenci *qui ne sont qu'un premier spectacle seront suivis, dans un avenir plus ou moins éloigné, d'autres spectacles illustrant le « Théâtre de la Cruauté » parmi lesquels figurent* Macbeth *et* le Supplice de Tantale *qui, comme celui-ci,* « tenteront de rompre — *selon le désir de M. Antonin Artaud* — l'assujettissement du théâtre au texte et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique entre le geste et la pensée [3] ».

Une musique de M. Désormière fera résonner les échos profonds d'une cathédrale et créera ainsi l'ambiance désirée. D'autre part, M^{mes} Iya Abdy, Cécile Bressant, MM. Pierre Asso, Antonin Artaud, Julien Bertheau, Yves Forget, Jean Mamy et Salima [4] *seront les interprètes de ce spectacle décoré par Balthus et qui apparaît, d'ores et déjà, comme une flamme radieuse et fière, en cette époque de lassitude et de découragement artistique.*

DIDIER DAIX.

DOCUMENTS

qui, dans le domaine psychologique ou esthétique, s'identifie avec la cruauté*.

L'œuvre est une tragédie qui, en dépit de l'époque où elle se déroule, contient en ses divers tableaux tout le drame de notre temps.

— J'ai emprunté à Stendhal, reprend M. Antonin Artaud, l'ambiance de l'époque et cette couleur de sang que l'auteur de la *Chartreuse de Parme* a traduite d'un vieux manuscrit. J'ai emprunté à Shelley tout ce qui, chez lui, est discipline et optique.

Ces Cenci qui ne sont qu'un premier spectacle seront suivis, dans un cadre plus en rapport, d'autres spectacles illustrant le « Théâtre de la Cruauté » parmi lesquels figurent Macbeth et le Supplice de Tantale qui, comme celui-ci, « tenteront de rompre — pour le dire de M. Antonin Artaud — l'asservissement du théâtre au texte et de retrouver la notion d'une sorte de langage unique entre le geste et la pensée »*.

Une musique [illegible] *fera résonner les échos profonds d'une cathédrale et enfin, avec* [illegible] *D'autre part, Mme Iya Abdy, Cécile Bressant, MM. Pierre Asso, Antonin Artaud, Julien Bertheau, Yves Forget, Jean Mamy et* [illegible]*, seront les interprètes de ce spectacle décoré par Balthus et qui apparaît, d'ores et déjà, comme une formule nouvelle et fière, en cette époque de lassitude et de découragement artistique.*

Didier Daix.

I

Ces écrivains [1] veilleront aussi bien au choix des pièces qu'à la bonne résonance artistique et psychologique des mises en scène qui en seront décidées. Et je dirai comment je compte relier mes nouveaux procédés de mise en scène à notre sentiment actuel et européen de l'expression par les mouvements et les gestes, en dehors de l'expression par la voix et les intonations. Je veux faire de ce théâtre une chose importante et même une chose grave, dans lequel notre sentiment commun de toutes les valeurs morales et psychologiques soit impliqué. J'en veux faire une chose qui intéresse tous les gens qui pensent, toute une élite qui suit le mouvement littéraire, musical, pictural et psychologique, et qui se préoccupe de l'avenir et de l'orientation prochaine de nos idées dans tous ces domaines importants et même essentiels. Le manifeste que je publierai et qui sera le plus explicite possible vous dira si vous pouvez vous y intéresser dans ce sens et je voudrais que toutes les personnes qui s'y intéressent aient le sentiment que l'*avenir* de tout ce à quoi elles tiennent le plus est engagé dans ce théâtre et intéressé à sa réussite. Je m'occupe d'établir ce projet sur des bases commercialement solides et des gens d'affaires me suppléent et tâchent donc [de] [2] lui donner vie dans le domaine pratique où je n'entends rien. Tout ce que je sais, c'est que je voudrais que cette affaire fût établie du point de vue économique sur des bases neuves qui sachent prévoir les changements prochains de la vie économique.

❖ ❖ ❖

II THÉATRE

SOIRÉE DEHARME [1]

Je tiens à cette idée de théâtre, et je n'y tiens pas pour moi, j'y tiens pour tout le monde, le théâtre en soi ne m'intéresse pas, le théâtre détaché du reste, il s'agit toujours de ce qui est et de savoir si on peut *modifier* quelque chose dans ce qui est, ce qui est ce désordre, ce désespoir, cette inquiétude sur tous les plans, cet ennui, indique une déperdition et un désordre dans les Saisons, dans les forces, dans ce qui fait que la vie dure et que nous ne mourons pas tous tout de suite, l'électricité est une force, même l'achevé matérialiste doit reconnaître, doit admettre des phénomènes subtils, des phénomènes de matière subtile. Ce désespoir, cette anarchie sont à reprendre en s'adressant directement aux forces, aux forces pures, que la science ne capte pas, mais dont elle enregistre les effets, mais que l'homme par son organisme peut capter, pourquoi ? Parce que l'homme est le seul organisme vivant (du moins en apparence et pour notre vision présente des choses) qui ait une notion consciente et dirigée des choses et qui puisse par sa volonté les modifier à son gré.

Cet organisme, il reste un endroit au monde, un seul, où nous puissions l'atteindre et nous en servir d'une manière active, c'est le théâtre, en renonçant à notre conception européenne du théâtre et en considérant le théâtre comme le lieu où se manifeste une vie consciente et provoquée. Cette vie vaudra de toute façon même si l'on n'accepte pas cette idée plus ou moins magique de captation de forces et qui est aussi recevable [...].

❖ ❖ ❖

III

Il ne faudra d'ailleurs pas tenir cette lecture [1] pour une démonstration absolue des principes énoncés au cours de la conférence, ni même comme une esquisse de ces principes, une pareille démonstration ne peut se faire que sur la scène et exclusivement.

❖ ❖ ❖

IV

Et maintenant je vous demande de faire quelque chose et de passer aux actes, et d'y passer tout de suite.

Si les personnes qui m'ont entendu trouvent que j'ai tort, qu'il n'est pas urgent de faire quelque chose, si elles ne sont pas d'accord avec moi pour penser que ce qui doit être fait le sera par un retour à l'énergie de ce qui nous anime tous, prise dans ce qu'elle a de primitif, et de pur, qu'elles me le disent, sinon je leur demande de se réunir en société pour permettre la réalisation du scénario que je viens de lire ou de tout autre spectacle monté sur les principes que je viens de développer.

Je ne tiens pas spécialement à ce scénario [2], mais si on le monte, je tiens à faire remarquer qu'il contient les mêmes éléments spectaculaires que *l'Auberge du Cheval blanc,* ou n'importe quel spectacle de Music-Hall.

Je demande qu'on considère cette réalisation non comme un mécénat mais comme une affaire.

Si fabuleuse qu'apparaisse sa réalisation, des devis ont été faits, et elle ne demandera qu'un million.

NOTES

AUTOUR DU THÉATRE ET SON DOUBLE

Si dans le *Dossier du Théâtre et son Double* (tome IV) nous avons réuni des fragments ayant servi plus ou moins directement à l'élaboration des textes qui composent cette œuvre, nous avons réuni, sous le titre général de *Autour du Théâtre et son Double,* des textes sur le théâtre, écrits à la même époque, mais légèrement en marge, dans lesquels nous n'avons pu trouver aucune référence précise avec les textes choisis par Antonin Artaud pour former *le Théâtre et son Double.*

Nous avons fait une exception pour *la Conquête du Mexique,* eu égard à l'importance particulière qu'Antonin Artaud lui conférait.

Page 11 : CONFÉRENCE APOCRYPHE

1. Le texte de cette conférence, visiblement inachevée et rédigée probablement après le débat auquel assistait Antonin Artaud, d'où son titre, nous a été communiqué par M. Jean-Marie Conty, qui nous a aussi communiqué ce fragment, sans doute écrit à propos de cette conférence :

Tout le monde parle aujourd'hui de « crise » du théâtre. Cette expression est loin de signifier la même chose pour tout le monde. Et même parmi ceux qui ne confondent pas l'art *du théâtre avec son rendement matériel et industriel, qui ne parlent pas de la crise du théâtre comme ils parleraient d'une crise dans l'alimentation, ou dans la vente des caoutchoucs* [...]

2. C'est fort probablement à ce *débat* qu'Antonin Artaud fait allusion dans *la Mise en scène et la Métaphysique* (voir tome IV, p. 54, 4e §).

3. *L'Effort,* groupement intellectuel et artistique avait été fondé en 1929. De nombreux écrivains, hommes de théâtre, musiciens, cinéastes lui apportaient leur appui. Ce groupement organisait des réunions, des débats, des conférences, des concerts, des représentations théâtrales, des visites d'exposition. Il offrait à ses adhérents un service de renseignements sur les livres, les spectacles, les disques, etc., et leur procurait des billets à prix réduit pour certains spectacles. Le but était d'acquérir des connaissances en tous domaines par l'investigation collective, tout en permettant à chaque adhérent une recherche individuelle.

L'Effort avait organisé salle d'Iéna, le mardi 8 décembre 1931, un débat « *Destin du Théâtre* » auquel participaient : Antonin Artaud, René Bruyez, René Fauchois, H.-R. Lenormand, André Ransan, Jean Variot et Paul Vialar.

Dans le numéro du 12 décembre 1931 de *Comœdia,* on trouve une relation de cette séance intitulée : *Un grand débat sur le destin du Théâtre ou « Petit bonhomme vit encore ».* L'intervention d'Antonin Artaud y est commentée en ces termes :

Un autre jeune, plus jeune encore, lui succède (à Hanry-Jaunet, ancien administrateur et secrétaire général du Studio des Champs-Elysées) : *Antonin Artaud. Un frémissement parcourt la salle : le créateur du Théâtre Ubu va certainement tout renverser. Hélas ! malgré son masque à la Marat, malgré sa voix sifflante, malgré ses reculs de poitrine et ses cheveux en bataille, Artaud se contente de faire un petit exposé sur la mise en scène et une apologie du théâtre métaphysique qui ne résout en rien le problème. On est déçu. On le serait à moins, car on s'attendait pour le moins à le voir empoigner le théâtre, le vieux théâtre, aux épaules pour essayer de le remettre debout.*

Page 14 : LE THÉATRE ET LA PSYCHOLOGIE
LE THÉATRE ET LA POÉSIE

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty.

2. Les deux textes se suivent sur le manuscrit. Il semblerait que ce soient deux subdivisions d'un texte plus important dont Antonin Artaud aurait eu le projet.

3. Antonin Artaud développera cette idée dans *Théâtre oriental et Théâtre occidental* (voir tome IV, p. 82 et 83).

4. C'est également dans *Théâtre oriental et Théâtre occidental* qu'Antonin Artaud parlera de *la destination de la parole* (voir tome IV, p. 86, 5ᵉ §, et p. 87, 2ᵉ §).

Page 18 : LE THÉATRE EST D'ABORD RITUEL ET MAGIQUE...

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty.

Page 21 : LA CONQUÊTE DU MEXIQUE

1. *L'Almanach Surréaliste du Demi-Siècle* — *La Nef* — 1950. Bien que le début de ce texte soit repris en partie du *Second Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (voir tome IV, p. 151 à p. 153), nous ne l'avons pas inséré dans le *Dossier du Théâtre et son Double,* Antonin Artaud attachant lui-même une particulière importance à ce texte (voir les lettres à Jean Paulhan et à André Rolland de Renéville du 22 janvier 1933, p. 197 et p. 199), mais nous avons indiqué les passages repris du *Second Manifeste* par l'italique. Après la lecture qu'Antonin Artaud fit de *Richard II,* chez Lise Deharme le 6 janvier 1934, il fit également une lecture de ce scénario.

ARTICLES A PROPOS DU THÉATRE DE LA N.R.F.

Page 33 : LETTRE A L'INTRANSIGEANT

1. Lettre publiée dans *l'Intransigeant* du 27 juin 1932 précédée de cette introduction :
A la suite de notre article passé hier sur le théâtre de la N.R.F., M. Antonin Artaud, qui est appelé à en assurer la direction à la saison prochaine, nous donne aujourd'hui quelques précisions complémentaires.
On trouvera dans l'appendice (p. 297) l'interview du 26 juin.

2. Ce paragraphe est entièrement repris de *la Mise en scène et la Métaphysique* (voir tome IV, p. 51, 2^e, 3^e et 4^e §).

Page 35 : LE THÉATRE QUE JE VAIS FONDER

1. *Paris-Soir* — 14 juillet 1932.

Page 38 : LETTRE A COMŒDIA

1. Lettre publiée dans *Comœdia* le 21 septembre 1932 dans la rubrique : *l'Avant-Garde,* avec cette introduction :

Pourquoi M. Antonin Artaud fonde
« Le Théâtre de la Cruauté »

Le Théâtre, dit-il, est une « cérémonie magique »
et nous ne jouerons pas de pièces écrites...

Nous avons annoncé que le jeune écrivain d'art et metteur en scène, M. Antonin Artaud, se dispose à fonder, sous l'égide de la Nouvelle Revue Française, *une nouvelle scène d'avant-garde qui s'ouvrirait bientôt et s'intitulera « Théâtre de la Cruauté ». Dans la période difficile que traverse le Théâtre, au moment où chacun se préoccupe de son destin il était particulièrement intéressant de savoir de M. Antonin Artaud lui-même ses buts et ses idées. Voici sa réponse qui constitue un véritable manifeste :*

2. On lit dans *Comœdia : Il y a dans tout côté deux choses, deux aspects.* Ce qui nous semble une faute d'impression évidente. Il nous paraît plus logique d'entendre : *Il y a dans toute chose deux côtés, deux aspects.* Ce qui nous confirme dans notre sentiment, c'est que, plus bas, à propos du premier de ces aspects l'*aspect physique,* Antonin Artaud dit : *Ce côté physique...*

3. *La Mise en scène et la Métaphysique* (voir tome IV, p. 40).

4. La rédaction du journal avait jugé bon de mettre à cet endroit cette note : *M. Artaud en oublie, et qui, dès longtemps, ici même, à propos d'*Œdipe-Roi, *ont exposé un système qui est d'ailleurs de toute éternité le fond même du grand art théâtral.*

5. Voir cette note, tome IV, p. 47. Ce n'est d'ailleurs pas le mot *cérémonial* qui est employé par Antonin Artaud, mais l'expression *vieille magie cérémonielle*. Mais c'est bien ce mot qu'emploie Jean Cassou dans un article consacré à *Jean Cocteau : Morceaux choisis, Poèmes* (*nrf*). — *Essai de critique indirecte* (*Grasset*), numéro du 17 septembre 1932 des *Nouvelles Littéraires*. A propos du théâtre de Jean Cocteau, il écrit ceci : *Le théâtre, frère de la séance de prestidigitation, veut étonner. Il veut produire une imitation du miracle, retrouver, par ses envoûtements, sa fonction ancienne de cérémonial religieux et opératoire.*

6. Ici aussi, probablement, une faute d'impression. On lit dans *Comœdia : ... et par la sensibilité un esprit...* Nous pensons qu'il faut entendre : *... sur l'esprit...* Car le théâtre, tel que le conçoit Antonin Artaud, doit agir sur l'esprit. Il le dit d'ailleurs dans ce texte même à la page précédente (3ᵉ §) : *Il prépare l'esprit par les nerfs...*

ARTICLES A PROPOS DES CENCI

Page 45 : LES CENCI

1. *La Bête Noire* — nº 2 — 1ᵉʳ mai 1935.

Page 48 : CE QUE SERA LA TRAGÉDIE LES CENCI AUX FOLIES-WAGRAM

1. *Le Figaro* — 5 mai 1935. Mᵐᵉ Anie Faure nous a communiqué le manuscrit de ce texte. Nous indiquons ci-dessous les variantes entre le manuscrit et le texte du *Figaro*.

2. *... leur chemin loin de nos petites...*

3. *Et il m'a paru que...*

4. *... plus fort que les hommes...*

5. *Et j'ai cherché...*

6. *... et j'ai voulu que chaque personnage ait son cri.*

7. *... en faiblesse, et qui au théâtre va vivre sa vie, et baver des forces qui grandissent à mesure...*

8. *... d'importance que le langage, ou que ce que l'on intitule langage...*

9. *... j'ai essayé de proposer au public...*

10. *... le théâtre est devenu une religion.*

Page 51 : LES CENCI

1. M^{me} Anie Faure nous a communiqué deux documents relatifs à ce texte : une copie dactylographiée corrigée par Antonin Artaud et le manuscrit initial. C'est le texte de la copie corrigée que nous avons reproduit. Nous indiquons ci-dessous les différences entre ce texte et celui du manuscrit.

Est-ce un premier projet de texte à insérer dans le programme vendu lors des représentations ? On peut le supposer.

Si le programme que nous avons eu en main ne contient aucun texte d'Antonin Artaud, certaines critiques cependant (celle d'André Bellessort dans le *Journal des Débats* — 12 mai 1935 ; celle de Lucien Dubech dans *Candide* — 23 mai 1935) font état d'un texte contenu dans le programme et en citent des extraits (qui nous le montrent très différent du texte communiqué par M^{me} Anie Faure). Lucien Dubech parle même du *manifeste* d'Antonin Artaud. D'après les renseignements que nous avons pu recueillir, une brochure de huit pages sous deux couleurs (jaune et rouge) aurait été distribuée en même temps que le programme ; elle contenait un texte d'Antonin Artaud. Malheureusement, il nous a été impossible de la retrouver.

C'est dans le *Journal des Débats* que nous en trouvons le plus long extrait cité ; le voici : *Les représentations des* Cenci *sont le début d'un mouvement qui veut redonner aux représentations théâtrales leur vraie place, leur vrai rôle : réveiller le sens du tragique, prendre le public par les entrailles et le cœur... Le Théâtre de la Cruauté a été créé pour ramener au théâtre la notion d'une vie passionnée et convulsive...* Les Cenci *seront les avant-coureurs du Théâtre de la Cruauté... Aux Folies-Wagram on hurlera, on pleurera, on sifflera peut-être, mais c'est de trop subir les émotions du véritable tragique. Il y a des batailles d'Hernani qui sont bienfaisantes.*

2. ... *monter des héros sur la scène...*

3. ... *de son admirable visage...*

4. *Il y a dans le jeu d'Iya Abdy une part de cette force essentielle qui réveille des échos enfouis.*

5. ... *sur d'anciennes statues...*

6. ... *à travers la poésie de Burne-Jones ou...*

7. ... *d'une énergie resserrée.*

8. *Héroïque, elle l'est dans ses moindres traits...*

9. ... *de ses arcades sourcilières à la moue...*

10. ... *dessein se trouve sur une figure...*

11. ... *un primitif aurait peint...*

12. ... *mis dans ce visage ...*

13. ... *comme une ruine ou comme...*

14. ... *une manière de héros pour mieux dire, et il est bon...*

Page 54 : APRÈS LES CENCI

1. *La Bête Noire* — nº 3 — 1er juin 1935.

2. *Le Journal* — 12 mai 1935. Cet article de Colette fut repris dans *la Jumelle Noire — Férenczi* — 1935. Quant au second article auquel Antonin Artaud fait allusion, nous n'avons pu jusqu'à présent le découvrir.

3. *Candide* — 23 mai 1935. Lucien Dubech concluait ainsi son article : *Le texte, que, Dieu merci, l'on n'entend guère, est souligné par des bruits épouvantables. M. Antonin Artaud est convaincu qu'il rénove ainsi l'art dramatique. Ne lui faisons pas de peine.*

4. *L'Action Française* — 17 mai 1935.

5. Si l'on trouve bien la phrase d'Antonin Artaud relative au *mouvement de gravitation* de la mise en scène dans le premier article de *la Bête Noire* (voir p. 45, 6e §), en revanche, dans l'article rien moins qu'aimable d'Interim de *l'Action Française,* on ne trouve nulle allusion à cette gravitation. Il s'agissait peut-être d'un propos rapporté.

6. N'oublions pas que c'était Antonin Artaud qui tenait le rôle du père Cenci.

7. François Porché tenait dans *la Revue de Paris* une chronique régulière : *le Théâtre.* Dans le numéro du 15 mai 1935 (no 10), outre *les Cenci,* il rendait compte de trois autres spectacles : *la Créature,* de Ferdinand Bruckner ; *Bichon,* de Jean de Létraz ; et *le Valet de deux Maîtres,* de Goldoni. Les seuls *Cenci* avaient attiré ses foudres. Il les jugeait une *injure à l'art dramatique, au métier de comédien, à tout ce que nous vénérons,* alors que pour *Bichon* il avait toutes les indulgences.

LETTRES

Page 63 : *A Jean-Richard Bloch*

1. Lettre déchirée, communiquée par Mme Anie Faure. L'enveloppe contenant cette lettre porte l'en-tête : *The Criterion, 121, rue Saint-Lazare, 121, Paris (8e).* Elle était adressée à :

M. Jean-Richard Bloch
aux soins de la Nouvelle Revue Française
5, rue Sébastien-Bottin
43, rue de Beaune
Paris.

Cette lettre n'a probablement pas été envoyée après avoir été recopiée (comme Antonin Artaud avait très souvent coutume de le faire). En effet, Mme Jean-Richard Bloch et M. Pierre Abraham, qui ont eu l'extrême amabilité de faire des recherches dans les archives de Jean-Richard Bloch, n'y ont trouvé ni lettre d'Antonin Artaud, ni indication qu'une lettre ait été reçue et qu'il y ait été répondu.

2. *Destin du Théâtre,* par Jean-Richard Bloch, parut en 1930 (*Gallimard*).

3. C'est la première fois, à notre connaissance, qu'Antonin Artaud fait allusion aux *Cenci.*

Page 66 : *A Jean Paulhan*

1. M^me^ Anie Faure nous a communiqué une lettre déchirée qui est vraisemblablement une première version de cette lettre. Nous indiquons ci-dessous les variantes avec la lettre reçue par Jean Paulhan.

2. *A Paris depuis 5 jours.*

3. ... *côté voulez-vous me faire signe.*

4. ... *des épreuves.*
Il s'agit évidemment de l'article *Sur le Théâtre Balinais* (tome IV, p. 64), qui devait paraître dans le numéro d'octobre 1931 de *la Nouvelle Revue Française* (voir tome IV, note 1, p. 355).

5. *De tout cœur.*

6. ... *Lucas Van den Leyden qui ne sont pas sans ressemblances...*
De cette visite au Louvre devait naître l'idée de la conférence sur *la Mise en scène et la Métaphysique* (tome IV, p. 40) qui, rappelons-le, s'intitulait primitivement *Peinture* (voir tome IV, note 1, p. 345).

7. *Cela donne...*

8. ... *supérieur d'inspiration ésotérique...*

9. ... *d'inspiration et de réalisation supérieures.*

10. ... *des Titien, Rubens, Véronèse, Rembrandt même...*

Page 68 : *A Jean Paulhan*

1. *La Mise en scène et la Métaphysique* (voir tome IV, note 1, p. 345).

2. Antonin Artaud avait déjà exprimé ses craintes dans une lettre non envoyée, datée du 22 janvier (tome III, p. 268), dans laquelle il parlait longuement de la valeur de certains films.

3. Mme Anie Faure nous a communiqué ce pneumatique de Robert Denoël du 11 décembre 1931 (date du cachet de la poste) adressé à Antonin Artaud qui habitait alors 4, rue du Commerce, Paris (XVe) :

Mon cher Ami,

Votre conférence a été admirable aussi bien au point de vue des idées que de l'expression. Impression énorme sur le public. Vos amis enchantés se désolèrent de votre fuite.

Nous avions tous hâte de vous féliciter : venez donc que l'on vous dise ce que vous n'avez pas voulu entendre hier.

Très cordialement.

Denoël.

Page 70 : *A Jean Paulhan*

1. Rien ne nous laisse supposer que cet essai, et ceux dont il est question plus haut — sur Apollonius de Tyane et sur Dante —, aient dépassé le stade du projet. Mais un peu plus tard, quand Antonin Artaud écrira *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné*, qui paraîtra chez Denoël en 1934, il puisera une partie de son inspiration dans la lecture d'Apollonius de Tyane.

Page 72 : *Au docteur Allendy*

1. Sans date, mais postérieure aux deux lettres à Jean Paulhan du 24 et du 26 janvier. A pu être écrite le 26 ou le 27 janvier 1932.

Page 73 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre non envoyée, communiquée par M^me^ Anie Faure. Ecrite probablement dans un moment d'humeur, cette lettre semble prouver qu'Antonin Artaud venait d'avoir en main le numéro de février 1932 de *la Nouvelle Revue Française,* dans lequel fut publié *la Mise en Scène et la Métaphysique.* A la réflexion, les reproches qu'il faisait à Jean Paulhan durent lui paraître injustifiés, puisque non seulement il n'envoya pas cette lettre, mais maintint dans l'édition définitive les corrections de Jean Paulhan.

2. Cf. la lettre du 24 janvier, p. 68.

3. La correction de Jean Paulhan est maintenue (voir tome IV, p. 43, dernier §, et note 35, p. 349).

4. Cette phrase fut modifiée dans l'édition définitive par rapport à la version de *la Nouvelle Revue Française,* mais en conservant cependant la principale correction de Jean Paulhan qui remplaçait *que de dire* par *qu'en disant* (voir tome IV, p. 42, 1^er^ §, et note 16, p. 347).

5. Voir à ce sujet le post-scriptum de la lettre à Jean Paulhan du 22 janvier 1932 (tome III, p. 273, le paragraphe numéroté 4°) et le second post-scriptum de la lettre à Jean Paulhan du 7 février 1932 (tome III, p. 288).

6. Antonin Artaud avait l'intention de monter *Woyzeck,* de Büchner, dans les spectacles des mardis de l'Atelier. Cf. le projet de lettre à Charles Dullin, p. 77.
M. Jean-Marie Conty nous a communiqué ces notes écrites par Antonin Artaud — projets d'annonce à la presse, probablement :

Puisque vous faites de l'assentiment populaire et unanime un criterium. (a)

L'Atelier donnera en mars prochain, dans un de ses spectacles réservés du Mardi, le Woyzeck de Büchner traduit d'une manière si vivante et si curieusement précise par M^me^ Bucher, Bernard Groethuysen et Jean Paulhan. Cette pièce sera mise en scène par Antonin Artaud.

★

M. Antonin Artaud montera en mars prochain au théâtre de l'Atelier le Woyzeck de Büchner. Ce spectacle fera partie des Mardis de l'Atelier.

★

M. Charles Dullin vient de confier à M. Antonin Artaud la mise en scène du Woyzeck de Büchner. Cete pièce sera présentée parmi les spectacles des Mardis de l'Atelier.

(a) Cette phrase s'adresse-t-elle à Charles Dullin ?

7. Voir tome III, p. 324, note 130.

8. Voir, tome II, les *Notes sur les Tricheurs* (p. 141) et le compte rendu de la représentation de cette pièce au Théâtre de l'Atelier (p. 166). Voir également, tome III, les deux projets de lettre à Steve Passeur (p. 239 et p. 242), le projet de lettre à Jean Paulhan (p. 276) et les lettres à Jean Paulhan du 7 février (p. 287), de mars 1932 (p. 300) et du 21 mars 1932 (p. 301).

Page 77 : *A Charles Dullin*
(Projet de lettre)

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty. Sans date. Mais écrite probablement dans les premiers jours de mars 1932, comme nous pouvons le déduire d'après la première phrase de la lettre à Jean Paulhan du 4 mars (p. 78).

2. *L'Ombre*, pièce en deux parties de M$^{\text{lle}}$ Camille-Simone Sans, mise en scène par Charles Dullin, créée, le 26 janvier 1932, aux « *mardis de l'Atelier* » *destinés à révéler de jeunes auteurs.*

Page 78 : *A Jean Paulhan*

1. Cf., tome III, les projets de lettre à Raymond Rouleau (p. 252 et p. 253), à André Gide (p. 266) et la lettre à Jean Paulhan du 19 janvier 1932 (p. 261).

2. Que celle de Jeanne Bucher, Bernard Groethuysen et Jean Paulhan.

3. C'était en effet une *supposition exagérée*. Antonin Artaud devra revenir sur ce jugement. Cf. la lettre à Jean Paulhan du 29 août 1932 (p. 137, 2e §).

Page 81 : *A Jean Paulhan*

1. *La Mise en scène et la Métaphysique* (tome IV, p. 40). Ce texte avait été publié le mois précédent dans *la Nouvelle Revue Française*.

2. C'est la première idée de ce comité de patronage pour un *Théâtre de la N. R. F.*

3. Antonin Artaud, n'ayant pas obtenu de faire la chronique cinématographique mensuelle dans *la Nouvelle Revue Française*, avait dû proposer à Jean Paulhan d'y faire une chronique dramatique mensuelle.

Page 83 : *A Jean Paulhan*

1. Lettre non envoyée, communiquée par M. Jean-Marie Conty. C'est l'allusion à l'article destiné à Jules Supervielle qui nous permet de la dater aux environs du 20 mars 1932. Cf. le fragment XVII, daté du 17 mars 1932 (tome IV, p. 293).

2. *Les Tricheurs, de Steve Passeur, à l'Atelier* (tome II, p. 166), chronique qui ne paraîtra d'ailleurs dans *la Nouvelle Revue Française* qu'en mai 1932, accompagnée de *la Grève des Théâtres* (tome II, p. 171). Cf. à ce sujet les deux lettres à Jean Paulhan de mars 1932 (tome III, p. 300 et p. 301).

3. Il s'agit du *Théâtre Alchimique* (tome IV, p. 58). Voir dans l'appendice du tome IV, le fragment XVII (p. 293).

Page 85 : *A Valery Larbaud*

1. Lettre provenant de la Bibliothèque Larbaud, à Vichy. La date indiquée sur la copie qui nous a été communiquée était : *Mardi 25 mars 1932 ;* or le 25 mars 1932 était un vendredi. C'est donc : *Mardi 22 mars 1932* qu'il faut comprendre.

Page 86 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet.

2. *La Mise en Scène et la Métaphysique* (tome IV, p. 40).

Page 88 : *Au docteur et à madame Allendy*

1. Date du cachet de la poste. Mot écrit sur une carte postale représentant le couple princier : *das Konprinzenpaar.*

2. Antonin Artaud venait de tourner à Berlin dans *Coup de feu à l'aube,* sous la direction de Serge de Poligny.

Page 89 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Gavarnie, 49, rue Pigalle, Paris.*

2. Jean Paulhan habitait alors Chatenay-Malabry.

Page 91 : *A Jean Paulhan*

1. Voir cette interview dans l'appendice, p. 297. C'est d'ailleurs le 26 juin et non le 25 qu'elle parut dans *l'Intransigeant.*

2. Voir p. 33.

3. Il s'agit déjà du *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté.*

Page 93 : *A Jean Paulhan*

1. Carte pneumatique. Date du cachet de la poste.

2. Voir p. 33.

Page 94 : *A Marcel Dalio*

1. Lettre déchirée, écrite sur papier à en-tête : *Le Dôme,* communiquée par M^{me} Anie Faure. Contenue dans une enveloppe ainsi libellée :

M. Marcel Dalio
Hôtel Livingstone
16, rue Livingstone
Paris.

Ou cette lettre n'a pas été envoyée, ou Antonin Artaud la recopia avant envoi.

2. Il s'agit toujours de l'interview, p. 297, et de la lettre à *l'Intransigeant,* p. 33.

Page 98 : *A Marcel Dalio*
(Projet de lettre)

1. Lettre déchirée, communiquée par M^{me} Anie Faure. Sur l'enveloppe, également déchirée, cette mention :

Lettre Dalio }
mercredi 29 juin 1932 } (écrit à l'encre bleue),

Lettre Supervielle }
Théâtre Alchimique } (écrit à l'encre noire).

Voir tome IV, fragment XVII de l'appendice (p. 293) et note 1 (p. 421).

2. Mots écrits incomplètement.

3. Café grill-room de la place de l'Alma.

Page 100 : *A monsieur Van Caulaert*

1. Lettre déchirée communiquée par Mme Anie Faure.
J.-D. Van Caulaert, affichiste, spécialisé dans les affiches de théâtre, dessinait les croquis qui accompagnaient les critiques théâtrales de *Paris-Soir*. Dans la critique consacrée aux *Cenci*, on trouve deux croquis de J.-D. Van Caulaert : un portrait d'Antonin Artaud et un portrait d'Iya Abdy (*Paris-Soir* — 9 mai 1935).

Page 103 : *A André Rolland de Renéville*

1. Papier et enveloppe à en-tête : *Le Dôme*. Date du cachet de la poste.

2. Sur l'autographe on lit : *ça val,* comme si les mots s'étaient mangés l'un l'autre, mais c'est certainement *ça va mal* qu'a cru écrire Antonin Artaud. L'écriture de cette lettre témoigne d'ailleurs d'une extrême agitation, irrégulière et très grosse, nombreuses taches, lettres très appuyées aux pleins énormes, traversant le papier.

3. Toujours l'affaire de l'interview à *l'Intransigeant*.

Page 105 : *A monsieur Van Caulaert*
ou à monsieur Fouilloux
(*Projet de lettre*)

1. Lettre déchirée, communiquée par Mme Anie Faure. Sur l'enveloppe, cette mention d'Antonin Artaud :

Van Caulaert } *Théâtre Alchimique ou Magique*
Fouilloux } *ou METAPHYSIQUE.*

On peut supposer qu'Antonin Artaud, désirant intéresser le plus de personnes possible à son projet de théâtre, ait rédigé un modèle de lettre que, dans le cas présent, il aurait envoyée aux deux personnes nommées sur l'enveloppe. Quant aux différents qualificatifs de ce théâtre, on verra dans les lettres qui suivent qu'il hésita longuement avant de l'intituler : *Théâtre de la Cruauté.*

Georges Fouilloux avait été administrateur, puis, à partir de 1931-1932, directeur du Théâtre Pigalle.

2. Sans doute la *lettre à l'Intransigeant.*

3. Louis Jouvet, dont Georges Fouilloux s'était assuré la collaboration, avait monté plusieurs spectacles au Théâtre Pigalle, en particulier, en 1932, *la Pâtissière de Village,* d'Alfred Savoir (voir tome III, les lettres à Louis Jouvet, p. 279 à p. 286, et p. 289 à p. 299).

4. Nous ne voyons pas à quoi correspondent ces mystérieuses initiales.

Page 108 : *A Gaston Gallimard*

1. Lettre déchirée communiquée par M^{me} Anie Faure. Sur l'enveloppe, cette mention : *Lettre Gallimard, 8 juillet 1932.* La lettre elle-même est datée du 9 juillet. Encore une fois Antonin Artaud revient sur l'affaire de *l'Intransigeant.*

2. Après ce mot, ceci sous ratures : *Et il est dans l'objet d'un théâtre comme celui-là.* Antonin Artaud a d'ailleurs omis de biffer : *comme celui-là.*

Page 110 : *A André Rolland de Renéville*

1. A l'encontre de toutes les lettres adressées à André Rolland de Renéville, qui nous ont été communiquées par leur destinataire, cette lettre nous a été communiquée par M. Jean-Marie Conty.

N'a-t-elle pas été envoyée ? Antonin Artaud l'a-t-il par la suite redemandée à André Rolland de Renéville afin d'y reprendre certaines idées ou de la publier comme il publia la *troisième lettre sur la Cruauté* (tome IV, p. 123) ? En tout cas il s'agit bien là d'une lettre achevée.

2. Il est évident que maintenant, et dans les lettres suivantes, c'est du *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* qu'il est question.

Page 113 : *A André Rolland de Renéville*

1. Voir tome IV, p. 58 et p. 40.

Page 116 : *A Jean Paulhan*

1. *Arden of Feversham.* Voir en particulier la lettre à Jean Paulhan du 27 novembre 1932 (p. 186) et celle à André Gide du 14 janvier 1933 (p. 194).

2. *On the knocking at the gate in Macbeth,* par Thomas de Quincey.

C'est Jean Paulhan qui avait fait connaître cet essai à Antonin Artaud. Il sera publié dans *la Nouvelle Revue Française* (nº 242 — 1er novembre 1933), traduit et présenté par Pierre Leyris, sous le titre *Des coups frappés à la porte dans Macbeth.* (Ce texte, toujours traduit par Pierre Leyris, mais sous le titre *Du heurt à la porte dans « Macbeth »*, sera, avec d'autres essais de Thomas de Quincey, publié dans le volume *De l'Assassinat considéré comme un des Beaux-Arts — Gallimard,* 1963.)

Déjà, dans *Crayonné au théâtre,* Mallarmé avait attiré l'attention sur ce texte et en avait traduit de larges extraits : *la fausse entrée des sorcières dans Macbeth.*

M. Jean-Marie Conty nous a communiqué la lettre dans laquelle Jean Paulhan parle de cet essai à Antonin Artaud. Nous donnons cette lettre dans son entier parce que Jean Paulhan y donne son opinion sur le projet de théâtre en cours. La première phrase de la lettre nous permet de la dater de juin 1932 (voir p. 89).

Vendredi.

Mon cher ami,

Je viens d'écrire à Supervielle. Je lui demande d'insister auprès de Sur, *énergiquement.*

★

Il me semble que vous devez songer plus efficacement aux pièces que vous représenterez. Vous avez le théâtre, vous l'ouvrez dans un mois : comment, par quelle représentation ? Il est impossible que vous laissiez cela dans le vague. Même s'il s'agit d'une pièce aussi peu « pièce » que possible, où la part littéraire est restreinte, réduite, effacée, vous devez parvenir à nous faire comprendre ce qu'elle sera. Personne ne le peut que vous. Il ne suffit pas de dire, il est imprudent de dire que vous trahirez quelques anciennes pièces. Mais sur ce qui ne sera pas trahi, sur ce qui sera l' « authentique » de votre théâtre, vous n'avez plus le droit de vous en tenir — si justes, si fortes soient-elles, et si présent leur objet — à des réflexions générales.

★

Connaissez-vous, de Quincey, les « coups frappés à la porte dans Macbeth » *? Ce sont de curieuses pages qui semblent avoir été écrites pour votre théâtre. J'ai envie de les donner dans la nrf. Nous en parlerons.*

★

Je ne désire pas vous voir préoccupé d'une refonte générale de la société. Je croirais plutôt que l'on transforme la société en n'y pensant pas (la « Société » étant d'ailleurs chose impossible, comme l'on voit par toutes les tentatives lamentables faites autour de nous), en s'y repliant sur soi-même, en se refusant, aussitôt que l'on tient quelque chose, *à toute diversion ; en fonçant dans son sens. Ce sera à la société de s'accommoder de votre théâtre — mais à vous à faire dès aujourd'hui ce théâtre aussi précis, aussi inexorablement précis qu'il se peut.*

Amitié.

J. P.

Ne diriez-vous pas quelques mots dans la nrf, à propos du Retour éternel *de Dujardin.*

Page 118 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet.

2. Toutes les idées exposées dans ce paragraphe seront reprises et développées dans le *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (voir tome IV, p. 106).

3. Une copie dactylographiée de la réponse d'André Gide à cette lettre se trouve à la Bibliothèque Jacques Doucet. La voici :

Cuverville-en-Caux, 16 août 1932.

Mon cher Artaud,

J'ai commandé à Londres, la semaine dernière, et j'attends d'un jour à l'autre, Arden of Feversham, *que j'ai besoin de relire avant de m'engager et de vous laisser annoncer mon adaptation. Si cette pièce ne répond pas au souvenir que j'en ai gardé, nous tâcherons de trouver quelque autre chose, car je voudrais bien vous aider et cela m'amuserait de travailler avec vous... encore que sans grand espoir d'arriver à rien de bien satisfaisant. Car, je vous l'ai dit et je vous le répète : je ne crois pas au théâtre ; id est : je ne crois pas que dans une société comme la nôtre, avec le médiocre public petit-bourgeois d'aujourd'hui, une communion soit possible, ni même souhaitable.*

De plus, et de toute manière, il m'a paru toujours imprudent de promettre plus qu'on ne pourra vraisemblablement tenir. Mettre en avant mon nom serait inviter le public à croire à une adhésion de ma part, laquelle consiste uniquement dans la sympathie que je vous porte en raison même de la témérité de votre projet, qui continue à me paraître des plus chimériques ; laisser croire à une adhésion de principe serait donner le change et m'entraînerait tôt ou tard à quelque désobligeant démenti. Donc n'usez pas de mon nom, je vous prie.

Une autre raison me retient : ma grande amitié pour Copeau. Il serait en droit de s'affecter beaucoup, s'il me voyait vous accorder ce que je lui ai toujours refusé ; et cela me serait très pénible.

Mais est-il grand besoin d'un comité de direction ou de « patronage » ? Qui, de nos jours, croit encore à la vertu de semblables comités ? Si votre œuvre réussit (et je le souhaite de grand cœur), *ce ne sera que grâce à votre vertu personnelle, qu'à votre force d'initiative qu'un comité ne pourrait qu'affaiblir.*

Dès que j'aurai relu Arden, je vous récrirai.

Bien cordialement et attentivement vôtre.

Je suis rentré d'Allemagne hier seulement ; de là le retard de ma réponse.

Page 123 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *D S* (Denoël et Steele).

2. Dans sa précédente lettre à Jean Paulhan, datée du 3 août (p. 116), il n'est nullement question d'une conférence du Dr Allendy (dont le sujet était sans doute l'homœopathie). C'est peut-être de vive voix qu'Antonin Artaud en avait parlé à Jean Paulhan.

Page 124 : *A Gaston Gallimard*
(*Projet de lettre*)

1. Lettre déchirée, communiquée par Mme Anie Faure.

2. Le *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté,* dont ébauche d'une partie est écrite à la suite de ce projet de lettre.

3. Cf. *Le Théâtre de la Cruauté* (*Premier Manifeste*), tome IV (p. 117 et p. 118, les paragraphes correspondants).

Page 127 : *Sans destinataire*

1. Lettre déchirée communiquée par Mme Anie Faure. Sans aucune indication quant à la destinataire.

2. Il s'agit évidemment du *Manifeste.* Mme Colette Allendy nous a communiqué une copie dactylographiée, portant de nombreuses corrections manuscrites de ce texte (voir tome IV, note 1, p. 372). Cette copie avait appartenu à sa sœur, Mme Yvonne

Allendy. Ce fait, et le ton fort libre de la lettre nous inclinent à penser que la destinataire de cette lettre pourrait bien être Mme Yvonne Allendy.

Page 130 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet.

2. On retrouve cette énumération dans le *Manifeste* (voir tome IV, p. 119).

3. Mot manquant sur l'autographe.

Page 132 : *A Jean Paulhan*

1. André Gide n'est pas aussi affirmatif dans sa lettre datée du 16 août 1932 (voir note 3, p. 340).

2. Cf. cette énumération dans le tome IV (p. 119) et dans la lettre à André Gide du 20 août (p. 131).

Page 134 : *A Jean Paulhan*

1. Reproche déguisé. Dans le numéro de février 1932 de *la Nouvelle Revue Française, la Mise en scène et la Métaphysique* occupait la cinquième place du sommaire. Cf. la lettre du 30 janvier, p. 73.

2. Dans la lettre du 16 août 1932 (voir note 3, p. 340).

3. Antonin Artaud l'avait déjà pressenti. Cf. la lettre à Valery Larbaud du 22 mars 1932 (p. 85).

4. A propos des représentations du *Mal de la Jeunesse*, de Bruckner, voir, tome III, les lettres à Raymond Rouleau (p. 252 et p. 253), à Jean Paulhan (p. 261) et à André Gide (p. 266), et dans le présent tome la lettre à Jean Paulhan du 4 mars 1932 (p. 78).

5. Henry Church, fondateur de la revue *Mesures*, dont le comité de rédaction était composé, outre lui-même, de Bernard Groethuysen, Henri Michaux, Jean Paulhan et Giuseppe Ungaretti.

6. Voir la note relative à l'enveloppe contenant la lettre adressée à Monsieur Van Caulaert ou à Monsieur Fouilloux (note 1, p. 336).

Page 141 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *D S* (Denoël et Steele).

Page 142 : *A André Rolland de Renéville*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme*.

Page 144 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet. Il est difficile de bien discerner sur l'autographe s'il s'agit du 2 ou du 4 septembre. Il est plus vraisemblable que ce soit le 2 septembre puisque le 1er septembre Antonin Artaud envoyait le *Manifeste* à Jean Paulhan. Et sa fébrilité était telle à son sujet qu'il n'a pas dû attendre trois jours pour annoncer à André Gide : *Le texte est à l'impression.*

2. Antonin Artaud n'avait pas attendu d'avoir la réponse d'André Gide à sa lettre du 20 août (p. 130), sinon il n'aurait sans doute pas transcrit cet extrait de son *Manifeste*.
Un double dactylographié de cette réponse d'André Gide se trouve à la Bibliothèque Jacques Doucet :

Cuverville, 1er septembre 1932.

Mon cher Artaud,

Je viens de relire Arden of Feversham. *C'est décidément une bien curieuse pièce qui me paraît se prêter très particulièrement à une* *interprétation telle que, me semble-t-il, vous la pouvez souhaiter. De toute manière, je vous la recommande.*

Alors même que je ne me sentirais pas en humeur, ou ne trouverais pas le temps, de m'occuper moi-même de la traduction (ou plutôt : de l'adaptation) vous ne seriez pas en peine, je crois, de trouver quelque jeune anglicisant qui pût me remplacer pour ce travail. Du reste, ne croyez pas, d'après ce que je vous en dis, que j'y renonce. Simplement, et pour ne pas avoir l'air, en l'occurrence, de vous lâcher au dernier moment, je vous prie, si vous annoncez la pièce, de ne pas mettre mon nom en avant. Rien ne peut refroidir mon zèle autant que des engagements et des promesses. J'en ai maintes fois fait l'épreuve et ceci fut l'occasion de plus d'un reproche à Paulhan, qui ne s'y frotte plus, ayant éprouvé à ses dépens que, chaque fois qu'il avait, sans m'en parler ou contre mon gré, annoncé quelque chose de moi comme devant paraître dans la N.R.F., j'avais fait faux bond. J'ai grande répugnance pour tout ce qui tient de la réclame et comporte tant soit peu de bluff. Il sera temps, au dernier moment et si je mène à bien ce projet, d'annoncer ma collaboration ; mais seulement si elle doit être certaine, c'est-à-dire après que je vous aurais livré le travail. D'ici là, ne parlez pas de moi et n'usez pas de mon nom pour attirer bailleurs de fonds et souscripteurs, en leur permettant de croire à une adhésion de ma part plus profonde et complète qu'elle ne peut être car, je vous le répète encore, je ne crois pas au théâtre, ne puis m'intéresser à votre entreprise que comme à un jeu périlleux, et n'ai de sympathie pour vos projets qu'à cause de vous-même. Si donc vous souhaitez ma collaboration effective, ne l'annoncez pas : je vous le dis tout nettement.

Je lirai avec intérêt l'article-déclaration dont vous me parlez, et espère vous revoir prochainement.

Bien attentivement vôtre.

Notons que la phrase relative à André Gide, telle qu'on la lit dans cette lettre, se trouvait exactement transcrite dans les copies dactylographiées du *Manifeste* qui nous ont été communiquées par M^{me} Colette Allendy et M. Jean-Marie Conty, et que, dans ces deux copies, elle a été raturée et transformée.

Page 146 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *le Dôme.*

2. Cela laisserait supposer que la lettre d'André Gide datée du

1^{er} septembre 1932 (voir note 2, p. 343) n'avait pas été immédiatement expédiée.

3. Lettre du 16 août 1932 (voir note 3, p. 340).

Page 148 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *le Dôme.*

2. Lettre du 1er septembre 1932 (voir note 2, p. 343).

3. Ce paragraphe est écrit dans un coin de la lettre à gauche, cerné d'un trait de plume ; à l'intérieur on lit : *n° 1.*

4. Paragraphe écrit au-dessus du précédent, également cerné d'un trait de plume, avec la mention : *n°* 2.

Page 150 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

Page 152 : *A André Rolland de Renéville*

1. Date du cachet de la poste.

Page 154 : *A Jean Paulhan*

1. C'est de cette lettre qu'est extraite la *deuxième lettre sur la Cruauté* (voir tome IV, p. 122).

Page 156 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

Page 157 : *A André Rolland de Renéville*

1. Enveloppe et papier à en-tête : *Le Dôme.*

Page 162 : *A André Rolland de Renéville*

1. Henry Church.

Page 167 : *A Jean Paulhan*

1. Voir ces deux articles dans le présent tome, la *Lettre à Comœdia* (p. 38) et *le Théâtre que je vais fonder* (p. 35).

Page 169 : *A André Rolland de Renéville*

1. Dans les *Nouvelles Littéraires* du 17 septembre 1932 (voir note 5 p. 325).

2. Dans la marge, en face de ce paragraphe, un plan du théâtre en longueur. Au-dessous la marge présente un morceau arraché.

2. C'est peut-être dans la partie arrachée à la lettre que se trouvait ce dessin. Antonin Artaud, l'ayant en définitive trouvé trop révélateur, l'aurait enlevé en déchirant le bas de la page. Il a bien écrit : *subjectile.*

Page 172 : *A Jean Paulhan*

1. *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique* (tome II, p. 35).

A propos de cette brochure, des lettres d'Antonin Artaud à Roger Vitrac qui ont été retrouvées et viennent de nous être récemment communiquées nous donnent des indications nouvelles. Si leur teneur nous confirme que les manifestes du *Théâtre Alfred Jarry* ont été rédigés par Antonin Artaud, elles nous apprennent que le texte de présentation de la brochure (p. 37 à p. 48 du tome II) a été rédigé par Roger Vitrac. C'est Roger Vitrac qui a eu l'idée de publier cette brochure. Elle fut rédigée par lui en accord avec Antonin Artaud, après, sans doute, de longues discussions quant à son contenu. Mais c'est Antonin Artaud qui corrigea les épreuves et donna le bon à tirer. Par lettre même, il proposa certaines corrections à Roger Vitrac.

Cinq de ces vingt-deux lettres retrouvées viennent d'être publiées dans le numéro d'avril 1964 de la *Nouvelle Revue Française,* avec une présentation de Henry Béhar.

Page 175 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *D S* (Denoël et Steele).

2. Gérant de la revue *Mesures.*

Page 177 : *A André Rolland de Renéville*

1. *Paris-Soir* et *Comœdia* (voir p. 35 et p. 38).

Page 179 : *A Jean Paulhan*

1. Voir tome IV, p. 64 et p. 165.

2. Comme on le verra par les lettres suivantes, il s'agissait d'un incident qu'Antonin Artaud avait dû démesurément grossir. Il

n'est que d'avoir lu toute cette correspondance pour comprendre quels espoirs il avait mis dans ce nouveau projet de théâtre ; et que le *Manifeste* n'ait pas été accueilli comme escompté est suffisant pour expliquer sa susceptibilité.

Quant au critique auquel il est fait allusion, les lettres du 22 janvier 1933 à Jean Paulhan (p. 197) et à André Rolland de Renéville (p. 199) nous renseignent sur son identité. Il s'agit de Benjamin Crémieux. Ce qui ne laisse pas d'être surprenant. En effet il avait plus d'une fois soutenu les spectacles montés par Antonin Artaud (en particulier *le Songe* de Strindberg — article du 11 août 1928 dans *la Gazette du Franc*) ; de plus il était le destinataire de la *première lettre sur le Langage* (tome IV, p. 125). Par la suite d'ailleurs, les deux hommes durent se réconcilier, puisque, le 15 août 1935, Antonin Artaud, rendant compte à Jean Paulhan des démarches qu'il faisait en vue de partir pour le Mexique, ajoutait en post-scriptum :

Benjamin Crémieux à qui j'ai écrit, s'il n'aime pas les Cenci, m'a l'air de me rendre justice pour le reste et il s'offre à me donner un coup de main pour ce que je pourrais lui demander.

3. Voir p. 38 et p. 35.

Page 181 : *A André Rolland de Renéville*

1. Carte-lettre à en-tête : *Café des 2 Magots.*

Il est impossible de lire la date sur le cachet de la poste. L'indication du chiffre de l'année : 1932, est écrite au crayon par André Rolland de Renéville. Mais il est facile de dater cette lettre puisque, le dimanche 16 octobre, Antonin Artaud fixait le rendez-vous au café de la Paix pour le mardi 18 (voir p. 177) ; on peut donc supposer que ce mot a été envoyé le lendemain 19.

Page 182 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

2. Gérant de la revue *Mesures.*

3. *Der Querschnitt,* revue publiée à Berlin de 1921 à 1936 ; le rédacteur en chef était Victor Wittner. Cette revue mensuelle, abon-

damment illustrée de dessins de peintres, d'humoristes (Grosz, en particulier), de photographies, voulait être une revue d'avant-garde. En réalité c'était surtout une revue « à la mode », faite par et pour les snobs, aux sommaires assez hétéroclites.

Page 184 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

2. Dans *l'Action Française* du 14 octobre 1932, André Villeneuve avait écrit une assez longue note à propos du *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté.* Il attaquait assez venimeusement *la Nouvelle Revue Française* qui avait, selon lui, déchu au point d'accueillir la prose et les idées d'Antonin Artaud. Il y disait notamment : *Que* la Nouvelle Revue Française *tombe de M. Copeau à M. Artaud, c'est tant pis pour elle. Que l'art dramatique fasse la même chute, c'est tant pis pour nous et c'est plus grave.*

Page 186 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

2. *Harnali ou la Contrainte par cor,* par Duvert, parodie célèbre de Victor Hugo.

3. Antonin Artaud devait faire allusion au petit texte qui contenait le résumé de la tragédie et suivait l'énoncé du titre : *La lamentable et vraie tragédie de M. Arden, de Faversham, dans le comté de Kent, qui fut fort méchamment assassiné par le moyen de sa femme déloyale et débauchée, laquelle, pour l'amour qu'elle portait à un certain Mosbie, soudoya deux bandits fieffés, Blackwill et Shakebag, pour le tuer. Où se trouvent exposés la grande malignité et dissimulation d'une méchante femme, l'insatiable désir d'une sale concupiscence et la fin infamante de tous les meurtriers.* (D'après la traduction de Felix Carrère — Aubier — Editions Montaigne — 1950.)

Page 191 : *A André Rolland de Renéville*

1. Le 22 décembre 1932, André Rolland de Renéville avait fait à la Sorbonne une conférence intitulée : *l'Expérience poétique.*

2. Une des nombreuses cures de désintoxication qu'Antonin Artaud dut subir.

3. *Le Second Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (voir tome IV, p. 146, et note 1. p. 378).

4. Il nous a malheureusement été impossible de découvrir à quelle revue Antonin Artaud faisait allusion.

Page 194 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet.

2. La cure de désintoxication dont il est déjà question dans la lettre du 4 janvier 1933 à André Rolland de Renéville.

3. Voir tome IV, note 1, p. 378.

Page 197 : *A Jean Paulhan*

1. Voir p. 21.

2. Voici qui éclaire les allusions contenues dans les lettres à Jean Paulhan du 18 octobre 1932 (p. 179) et du 28 octobre 1932 (p. 182).

3. C'est le 13 décembre qu'Antonin Artaud avait envoyé ce rêve à Jean Paulhan. Dans la lettre qui accompagnait ce texte, il écrivait :

Voici un rêve écrit en septembre dernier et dont Renéville me reparle souvent, insistant pour que je vous l'envoie. Je m'y décide aujourd'hui.

Quant à la note, il s'agit peut-être de *la Magie dans l'Egypte antique* (voir tome II, p. 239) qui parut dans le nº 234 de *la Nou-*

velle Revue Française en mars 1933 (et non 1932 comme il a été indiqué par erreur, tome II).

Page 199 : *A André Rolland de Renéville*

1. Mot écrit incomplètement.

2. Voir p. 21.

Page 201 : *Sans destinataire*

1. Lettre communiquée par M. Jean-Marie Conty, dont nous ignorons si elle n'a pas été envoyée ou si elle a été recopiée avant envoi. Aucune indication concernant le destinataire. Mais il est fort possible qu'il s'agisse de Jean-Richard Bloch. Ce qui nous y fait songer, c'est qu'Antonin Artaud insiste à plusieurs reprises sur le contenu idéologique de sa brochure et parle même de sa *foi révolutionnaire.*

2. Mot manquant sur l'autographe.

Page 205 : *A André Rolland de Renéville*

1. *Le Théâtre et la Peste,* conférence faite à la Sorbonne le 6 avril 1933. Voir tome IV (p. 19) et note 1 (p. 344).

2. Le mot *que* se trouve par erreur écrit deux fois sur l'autographe.

Page 210 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *D S* (Denoël et Steele).

2. *Le Théâtre et la Peste.*

3. *La Mise en scène et la Métaphysique.* Voir tome IV (p. 40) et note 1 (p. 345).

Page 212 : *A Jean Paulhan*

1. *Le Théâtre et la Peste* ne devait être publié dans *la Nouvelle Revue Française* qu'en octobre 1934.

Page 213 : *A Jean Paulhan*

1. S'agissait-il de ce projet de spectacle de masse conçu par Jean-Richard Bloch : une représentation collective, avec mise en scène collective, accompagnée d'une mise en scène collective ? Dans la biographie de Jean-Richard Bloch écrite par Pierre Abraham (*Europe — numéro spécial Jean-Richard Bloch* — nº 135-136 — mars-avril 1957) nous voyons que dès 1934 Jean-Richard Bloch commence à travailler à *Naissance d'une cité.* Ce devait être un *spectacle de masses, qui comporte musique, chansons, chœurs parlés, cirque, courses cyclistes, etc. Collaboration de Désormière, Wiener, Darius Milhaud, Honegger.* Les termes mêmes de la lettre d'Antonin Artaud ne semblent pas contredire cette supposition. *Naissance d'une cité,* d'ailleurs, dut attendre l'exposition de 1937 pour être réalisé au *Vel'd'Hiv'*, non sans de très grosses difficultés.

Page 215 : *A Jean Paulhan*

1. Jeanne Bucher et Bernard Groethuysen avaient collaboré à cette traduction.

Page 217 : *A Jean Paulhan*

1. Cette lecture eut lieu chez Lise Deharme le 6 janvier 1934. Voir dans l'appendice (p. 316 et p. 317) les fragments II, III et IV relatifs à cette lecture.

Page 219 : *A madame Jean Paulhan*

1. Renaud Icard, écrivain, sculpteur, collectionneur, avait été le promoteur, avec Paul Valéry, du *Centre Méditerranéen.* D'une certaine façon, pour le bassin méditerranéen, ce centre préfigurait le *Théâtre des Nations.* Il était prévu de monter chaque année un certain nombre de spectacles. C'est dans ce but que Jean Paulhan avait mis Antonin Artaud en relation avec Renaud Icard.

Page 221 : *A Jean Paulhan*

1. Directeur de *la Compagnie des Quinze.*

2. *La Paix,* d'Aristophane, adaptation libre en deux parties par François Porché, fut créée dans une mise en scène de Charles Dullin au Théâtre Montmartre le 22 décembre 1932.

3. *Intermezzo,* de Jean Giraudoux, fut créé par Louis Jouvet à la Comédie des Champs-Elysées le 27 février 1933.

4. Au cours de la saison 1932-33 *la Compagnie des Quinze* avait monté les spectacles suivants : *Lanceurs de graine,* de Jean Giono ; *la Mauvaise Conduite,* de Jean Variot (reprise) ; *le Viol de Lucrèce,* d'André Obey, d'après le poème de Shakespeare, et *Vénus et Adonis,* d'André Obey, d'après le poème de Shakespeare ; *la Miniature,* de Georges E. Bernanose, et *le Chant du Berceau,* de G. M. Martinez Sierra ; *Violante,* comédie romanesque en 4 journées sur un thème de Tirso de Molina par Henri Ghéon ; et enfin, le 27 avril 1933, au Vieux-Colombier, *Loire,* d'André Obey.

Page 223 : *A Orane Demazis*

1. Lettre communiquée par M^{me} Anie Faure. Elle a dû être recopiée avant d'être envoyée car, dans la marge, se trouve cette mention d'Antonin Artaud :

Orane Demazis.
Lettre *non répondu.*
Id M. Pagnol ?

M^{me} Anie Faure nous a également communiqué un premier brouillon de cette lettre, portant aussi une mention dans la marge, mention vraisemblablement postérieure à la lecture faite le 6 janvier 1934 chez Lise Deharme :

M^{me} Orane Demazis,
pas répondu,
pas venue.

Pour ne pas multiplier les notes, plutôt que d'indiquer les variantes entre la lettre et son brouillon, qui seraient fort nombreuses, nous donnons ci-dessous le texte entier de cette première version :

Paris, le 30 décembre 1933.

Chère grande amie,

Carte. Pas qualité d'acteur à propos texte révolu.
J'ai un projet.

Ce théâtre ne sera pas un théâtre d'esthètes mais pour la foule. Pas un objet de luxe. La foule pas besoin de luxe mais de pain et d'être tirée d'inquiétude, de croire à la douceur de vivre. Le but est de rendre théâtre sa fonction, capter et dériver conflits, vider questions pendantes, donner coup de fouet énergique à la sensibilité de qui participe à représentations. Je dis participe car je crois caractère sacré du théâtre. Je le considère rite actif, sorte d'objet magique fait pour agir sur les organes sensibilité nerveuse comme points sensibilisat(ion) (a) *médecine chinoise portent sur les organes sensibles et les fonctions directrices corps humain. La lumière rouge met ambiance batailleuse, prédispose au combat. Cela est aussi sûr coup de feu, gifle. Gifle tue pas son homme. Coup de feu tue quelquefois. Ambiance lumière bruits change dispositions nerveuses. Un mot glissé minute opportune peut affoler homme, je veux dire rendre fou.*

Cette technique, car c'est technique qu'il s'agit, fait partie moyens du théâtre. Moyens que théâtre a oubliés, dont il a perdu habitude se servir et qu'il lui faudra réapprendre s'il veut revenir sa fonction véritable, retrouver son efficacité.

Je compte mettre ces moyens base spectacle utilisant 300 fig(urants) (a) *acteurs et qui aura pour foule attraits visuels-plastiques Auberge. Ces moyens appuieront intentions secrètes, serviront à engourdir premières résistances. Comme peuplades centre Afrique, foules, les raffinés Afrique supérieure demeurent sensibles répétitions, sonorités, rythmes, incantations où la voix appuie le geste, le geste prolonge la voix.*

Une sorte de devoir humain sans intérêt par lui-même mais qui répond à un sens aigu du destin, à une notion de la fatalité qui nous dirige, nous oblige à prendre conscience forces mauvaises qui composent esprit du temps.

Il y a quelque part un dérèglement dont nous ne sommes pas maîtres, à ce dérèglement crimes inexplicables, gratuits participent comme répétition trop fréquents séismes, éruptions volcaniques, tornades marines, catastrophes chemins de fer. Et ce que l'on veut pas voir, c'est que l'art qui charme loisirs, et dont toute la notion qui nous en reste est qu'il est fait pour charmer les loisirs et aussi paratonnerre et que spectacle représenté est dispensé de sa réalisation dans la vie.

C'est ce que l'on avait compris toutes grandes époques où théâtre a signifié quelque chose. Epoque Théâtre Elisabethain. Ceux qui se font du théâtre cette idée d'agrément facile, et qui lui refusent le droit de nous ramener à notion solennelle, insistante de la difficulté de tout ce qui existe sont responsables de l'état de choses inquiétant où nous sommes plongés comme aveugles-nés.

Notre incapacité totale de réagir et même de vivre avec la conscience suraiguë de la cruauté de l'existence fait de nous un bétail tout prêt pour la guerre et le massacre.

Si nous avions du théâtre notion non pas artistique mais magique, dans le sens fort du mot, et même démiurgique, cela indiquerait en nous force que nous n'avons pas, et qui tout de même répondrait à un aspect différent des choses, car tout est relié magiquement, répond à cette idée énergique et aiguë.

Des personnes voudront-elles prendre initiative semblable création. Occasion est offerte essayer sortir du marasme, en faisant quelque chose. Vous, vous êtes dans un milieu qui peut beaucoup. Vous avez la compréhension de certaines souffrances. Vous pouvez beaucoup. Aidez-moi et soyez là d'abord parmi tant d'autres choses.

Je vous adresse salut affectueux.

Ant. Artaud.

(a) Mot écrit incomplètement.

2. *Richard II.*

3. Le singulier indique que c'est surtout *le théâtre descriptif et anecdotique* qui est incriminé.

4. On retrouve les idées contenues dans la première partie de cette lettre dans *En finir avec les chefs-d'œuvre* (tome IV, p. 89).

5. *La Conquête du Mexique*, p. 21.

Page 228 : *A Jean Paulhan*

1. C'est bien la date écrite par Antonin Artaud. Pourtant cette lettre doit dater du 1^er^ ou 2 janvier, pour trois raisons : 1° si Antonin Artaud ne l'avait écrite que le 6 janvier il ne serait pas dans le doute à propos de la note sur le livre de Lise Deharme et il aurait eu en main *la Nouvelle Revue Française ;* 2° faisant allusion à la soirée qui allait avoir lieu chez Lise Deharme, il écrit *ce soir-là* et non *ce soir* comme il aurait dit si sa lettre datait du 6 janvier ; 3° enfin, il demande à Jean Paulhan de lui répondre *avant le 6 janvier*. Ce qui a dû se passer, c'est qu'obsédé par cette date, il l'a inscrite automatiquement en tête de sa lettre.

2. *Cahier de Curieuse Personne, par Lise Deharme* ne paraîtra dans *la Nouvelle Revue Française* que le 1er mars 1934 (voir tome II, p. 245).

3. Le 6 janvier.

4. C'est bien ce qu'on lit sur l'autographe. Il faut entendre : les personnes qui mettront de l'argent dans cette affaire à en mettre autant qu'elle.

Page 230 : *A Jean Paulhan*

1. Post-scriptum d'une lettre non datée où il était surtout question d'un article d'Antonin Artaud à propos d'une conférence du Dr Allendy sur l'homœopathie.

Page 231 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

2. *Le Château de Valmore,* adaptation par Pierre Klossowski du conte du marquis de Sade : *Eugénie de Franval.*

3. La seconde partie du mot manque sur l'autographe.

4. *Les Races,* de Bruckner. Cette pièce fut créée le 8 mars 1934 au Théâtre de l'Œuvre, dans une mise en scène de Raymond Rouleau. La création du *Mal de la Jeunesse,* du même auteur, était antérieure de trois années. Elle avait eu lieu à Bruxelles le 20 avril 1931.

Page 234 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme.*

M. Jean-Marie Conty nous a communiqué une première version de cette lettre, contenue dans une enveloppe sur laquelle Antonin Artaud avait noté :

Lettre Paulhan
sur le Théâtre & la Peste.
27 avril 1934.

Nous indiquons ci-dessous les variantes entre la lettre et cette première version.

2. Début simplement esquissé :
Termes obscurs de votre lettre.
Il en est du théâtre & de la peste...

3. *... il reste dans la dernière partie de cet article une définition...*

Il n'y a pas contradiction entre les deux versions ; il faut entendre : la dernière partie écrite.

4. *... de Crébillon fils...*

5. *... ce qui compte, pour trouver...*

6. *... explicite d'ordre rationnel & discursif entre...*

7. *... à la suite de remous et de retards...*

8. *Le Théâtre & la Peste ne doit pas subir le même sort.*

9. *... le thème encore plus...*

10. *... curatif élévateur doit...*

11. *Voilà la thèse et le lien.*

12. *Voilà ce qui fait pour moi l'urgence de sa parution.*

13. *... qui ne saurait demeurer sous le boisseau.*

Page 237 : *A Jean Paulhan*

1. Voir tome IV, dans *le Théâtre et la Peste,* p. 32, les deux derniers paragraphes.

2. Héliogabale *ou l'Anarchiste Couronné* venait de paraître (28 avril 1934 — Denoël et Steele).

Page 238 : *A Jean Paulhan*

1. *Le Théâtre et la Peste* paraîtra effectivement dans *la Nouvelle Revue Française* le 1er octobre 1934.

2. Allusion aux surréalistes.

Page 240 : *A André Gide*

1. Lettre appartenant au fonds Jacques Doucet.

2. *Les Cenci.*

3. M^{me} Anie Faure nous a communiqué un premier projet de cette lettre, contenu dans une enveloppe avec la suscription : *André Gide,* qui commence à ce paragraphe. Le voici :

Cher ami,

J'attaque en bloc dans cette pièce un certain nombre de notions auxquelles le dernier libertaire demeure attaché en secret. C'est ici que son humanité se voit et parle. Une humanité profonde, secrète, dissimulée, enracinée. Mais si j'attaque par exemple dans cette pièce la superstition sociale de la famille, ce n'est pas une raison pour qu'on prenne les armes contre telle ou telle individualité.

Si acharné que l'on soit contre l'ordre actuel, un vieux respect de l'idée d'ordre en soi pousse les gens à confondre cet ordre avec ceux par qui il est représenté, et les amène dans la pratique à respecter aussi telle ou telle individualité. Cependant, moi, dans la position idéologique que j'ai prise, je ne puis absolument pas tenir compte de ces nuances, ce qui fait que provisoirement et pour aller vite je suis conduit à attaquer l'ordre en soi.

Je frappe fort pour frapper vite et surtout complètement et sans recours.

Toutes les nuances humaines ne peuvent que me gêner et paralyser mon action dans quelque domaine que ce soit.

Ce qu'on ne veut pas voir, c'est que ce sont les nuances humaines qui paralysent les hommes et les empêchent de rien tenter.

J'ai donc voulu en finir avec toutes ces inhibitions.

Je ne suis pas pour cela et il ne faut pas que l'on me prenne pour un anarchiste.

⁂

Vous avez peur des mots, c'est pourquoi vous n'êtes pas capables d'actes.

Respectez tant que vous le voudrez votre père, personnage particulier,

mais comprenez que ce que j'attaque, c'est l'idéologie de l'autorité représentée par le Père.

C'est parce que vous êtes imbus d'une idéologie où l'autorité du Père est sur tout, que vous respectez l'Agent de police, le Percepteur et l'état de choses imposé par un régime où nous sommes tous opprimés.

Page 244 : *A Jean Paulhan*

1. Le *d* manque sur l'autographe ; en revanche, il y a bien l'apostrophe.

2. Il s'agit naturellement de la seconde partie du texte *Sur le Théâtre Balinais* (tome IV, p. 68).

3. Le 7 février 1935, les éditions Gallimard signaient avec Antonin Artaud un contrat pour un ouvrage intitulé *Satan ;* à la signa-

ture il reçut un à-valoir de 1 000 francs. On peut supposer que les seules pages de cet ouvrage qui aient jamais été écrites sont ces feuilles retrouvées : *Vie et Mort de Satan le Feu,* publiées par Serge Berna (*Arcanes* — 1953).

4. *L'Eglise de Naumburg, album par Walter Hege et Wilhelm Pinder,* qui devait paraître dans le numéro de septembre 1935 de *la Nouvelle Revue Française* (tome II, p. 254).

5. La lecture des *Cenci.*

Page 248 : *A Louis Jouvet*

1. Mot manquant sur l'autographe.

Page 251 : *A Louis Jouvet*

1. Au-dessous de la date, Antonin Artaud avait inscrit :

M. Louis Jouvet,
Directeur de l'Athénée,
Paris.

Mme Anie Faure nous a communiqué une première version de cette lettre. Nous donnons ci-dessous les variantes entre ces deux versions. Le premier paragraphe ne se trouve que dans la lettre reçue par Louis Jouvet.

2. Les 2e, 3e, 4e et 5e § sont simplement indiqués :
Songeant à vos objections, je pense qu'on ne peut se retrancher derrière un reproche de clarté insuffisante avec un texte de ce dynamisme-là.
Attesté par plus grands esprits de l'époque.
A la relire j'y trouve les éléments que vous réclamiez,
mais je n'ai jamais cru que le théâtre se réduise à ces éléments-là.

3. *Et je crois qu'au moment où toutes les valeurs s'écroulent et où personne n'a plus le droit de faire aucune prévision il est temps de renoncer à ces routines et à ces conventions.*

4. *... l'inconscient parle seul.*

5. *... des forces et n'évalue...*

6. *Vous avez tenu jusqu'ici avec une adresse en équilibre...*

7. *Cette pièce, quand je la lis, le public, votre public avachi, borné, de Molière, s'émouvrait. Seuls les directeurs de théâtre résistent. Preuve qu'il y a scission entre leur public et eux.*

8. *... vraiment donné une émotion de fond.*

9. *... des énergies et des forces pures dont tout prouve et le miracle même de sa rédaction rapide et de tout ce qui s'est agrégé autour d'elle, dont tout prouve qu'elle est abondamment...*

10. La première version se termine sur ce paragraphe que suit la formule :
Fidèlement votre ami.

Page 254 : *A Pierre Souvtchinsky*

1. C'est Pierre Souvtchinsky qui avait mis en rapport Antonin Artaud et Roger Désormière qui écrivit la musique de scène pour *les Cenci*.

2. Iya Abdy jouait le rôle de Béatrice Cenci et avait contribué au financement du spectacle.

Page 256 : *A Louis Jouvet*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme*.

2. Il s'agit d'Orsino.

Page 259 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme*.

2. Mot manquant sur l'autographe.

3. La seconde partie de *Sur le Théâtre Balinais* (tome IV, p. 68).

4. L'article de Pierre-Jean Jouve : « *Les Cenci* », *d'Antonin Artaud,* parut effectivement dans le numéro du 1^er^ juin de *la Nouvelle Revue Française* (nº 261).

Page 261 : *A Jean-Louis Barrault*

1. Lettre déjà publiée dans les *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault* (Bordas — 1952). Texte revu d'après le document original, l'édition Bordas, très fautive, présentant de nombreuses erreurs de lecture.

2. Sans doute une nouvelle cure de désintoxication.

3. *Autour d'une mère, action dramatique de J.-L. Barrault au Théâtre de l'Atelier,* parut effectivement le 1^er^ juillet 1935 dans *la Nouvelle Revue Française* (voir tome IV, p. 168).

Page 264 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *La Coupole.*

2. Pour le Mexique. Peu après l'échec des *Cenci,* en juillet 1935, Antonin Artaud, qui caressait depuis quelque temps le projet d'un voyage au Mexique, s'était mis très sérieusement à faire des démarches pour que ce projet prenne corps.

3. M^lle^ Marchessaux était alors chef de fabrication à *la Nouvelle Revue Française.*
C'est la première fois qu'il est question du *Théâtre de Séraphin* (tome IV, p. 175), de *un Athlétisme affectif* (tome IV, p. 154) et de *Théâtre oriental et Théâtre occidental* (tome IV, p. 82) dans les lettres adressées à Jean Paulhan.

4. Voir à ce sujet, tome IV, note 2 (p. 373).

5. Dans la *Quatrième Lettre sur le Langage* (tome IV, p. 141, 6^e^ ligne du dernier §). Erreur typiquement auditive (Antonin Artaud a toujours aimé dicter directement ses textes à la personne qui devait en faire les copies).

Page 266 : *A Jean Paulhan*

1. *Les Frères Marx* (tome IV, p. 165).

2. Voir à ce sujet, tome IV, note 27 (p. 387).

3. Voir à ce sujet, tome IV, note 1 (p. 388).

4. Par les Editions Denoël. Voir tome IV, note 1 (p. 372).

Page 270 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête : *Le Dôme*.

2. A la lettre était joint ce mot :

Jean Paulhan donnera le bon à tirer de mon livre sur le théâtre et il en classera les textes dans l'ordre convenu entre nous.

Antonin Artaud.

6 janvier 1936.

3. C'est la première fois que *En finir avec les chefs-d'œuvre* est désigné (tome IV, p. 89).

4. C'est la première fois que *le Théâtre et la Cruauté* (tome IV, p. 101) est désigné. Remarquons que c'est le seul texte qui soit daté dans *le Théâtre et son Double* (les lettres exceptées) et qu'il est écrit depuis mai 1933.

5. *Athl. affectif* est écrit au crayon alors que toute la lettre est écrite à l'encre. Les chiffres et les tirets sont marqués au crayon. Nous avons indiqué la seconde suite de chiffres (de 6 à 12) qui est barrée par une ligne verticale ondulée. Nous avons restitué cette énumération telle qu'elle se trouve sur le document autographe. Le chiffre 5 est affecté à deux textes. Les deux derniers textes sont précédés de deux numéros.

Page 272 : *A Jean Paulhan*

1. Ecrit sur papier à en-tête :
C^{ie} G^{le} Transatlantique
French Line.

Page 274 : *A Jean Paulhan*

1. C'est bien cette formule elliptique qu'on lit sur l'autographe.

Page 276 : *A Jean Paulhan*

1. Ce mot est cerné d'un trait circulaire.

2. Ce projet n'aboutit pas en 1936, mais en 1962, Luis Cardoza y Aragón réunit en un volume intitulé *México* les textes publiés par Antonin Artaud lors de son séjour au Mexique. Ce livre a été édité par *Universidad Nacional Autónoma de México.* Il comprend les textes suivants :
l'Homme contre le Destin (publié en plusieurs livraisons, du 26 avril au 24 mai 1936 dans *El Nacional*),
Bases Universelles de la Culture (28 mai 1936 — *El Nacional*),
Premier Contact avec la Révolution Mexicaine (3 juin 1936 — *El Nacional*),
une Médée sans Feu (7 juin 1936 — *El Nacional*),
la Jeune Peinture Française et la Tradition (17 juin 1936 — *El Nacional*),
le Théâtre Français cherche un Mythe (28 juin 1936 — *El Nacional*),
Pourquoi je suis venu au Mexique (5 juillet 1936 — *El Nacional*),
la Culture Eternelle du Mexique (13 juillet 1936 — *El Nacional*),
la Fausse Supériorité des Elites (25 juillet 1936 — *El Nacional*),
Secrets Eternels de la Culture (1er août 1936 — *El Nacional*),
les Forces Occultes du Mexique (9 août 1936 — *El Nacional*),
l'Anarchie Sociale de l'Art (18 août 1936 — *El Nacional*),
la Montagne des Signes (16 octobre 1936 — *El Nacional*),
le Pays des Rois-Mages (24 octobre 1936 — *El Nacional*),

le Rite des Rois de l'Atlantide (9 novembre 1936 — *El Nacional*),
une Race-Principe (17 novembre 1936 — *El Nacional*),
le Théâtre de l'Après-Guerre à Paris (juin 1936 — *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*),
Franz Hals (juillet 1936 — *Boletín Mensual Carta Blanca*).

Depuis cet important travail de Luis Cardoza y Aragón, un autre chercheur, Luis Mario Schneider, a retrouvé encore un texte d'Antonin Artaud dans *Revista de Revistas* (août 1936). Ce texte, *la Peinture de Maria Izquierdo,* a fait l'objet d'une seconde publication dans la *Revista de la Universidad de México* en août 1963.

Malheureusement, de tous ces textes écrits au Mexique, la plupart des originaux semblent perdus. Antonin Artaud dans la lettre du 21 mai 1936 (voir p. 285 les trois dernières lignes du premier paragraphe de la lettre) semble, hélas ! avoir eu raison à cet égard.

3. *Le Théâtre de Séraphin* et probablement *un Athlétisme affectif.* Mlle Marchessaux, aujourd'hui Mme Olga Rueff, se souvient très bien d'avoir, à l'époque, dactylographié des textes d'Antonin Artaud sous sa dictée ; en particulier c'est ainsi qu'elle prépara la copie de *un Athlétisme affectif.*

Aucun texte d'Antonin Artaud, d'ailleurs, ne fut publié par la revue *Mesures.*

4. C'est bien *bouent* qu'a écrit Antonin Artaud et non *bouillent.* Cette orthographe lui est habituelle. Il est vrai que *bouillent* est euphoniquement si laid.

5. Sur l'autographe on lit : *qui accompagnent.* Il n'y a pourtant guère de doute : c'est ce bruit particulier *qui accompagne l'âme de l'homme.* Il est vraisemblable qu'il s'agit là d'un pluriel d'entraînement causé par la place toute proche du mot *plantes.*

Page 284 : *A Jean Paulhan*

1. Antonin Artaud prononça trois conférences à l'Université de Mexico, les 26, 27 et 29 février 1936 : *Surréalisme et Révolution, l'Homme contre le Destin, le Théâtre et les Dieux.* Le texte de ces conférences a été publié dans la réédition du *Voyage au Pays des Tarahumaras* (*L'Arbalète* — 1955).

2. *Une Saison en Enfer* avait été traduit en 1940 par José Ferrel et publié aux éditions *Séneca,* dirigées par José Bergamín. Antonin Artaud eut d'ailleurs d'autres traducteurs au Mexique : José

Gorostiza, Samuel Ramos, Luis Cardoza y Aragón et Xavier Villaurrutia.

3. Le seul texte publié par cette revue, d'après les renseignements que nous possédons, est *le Théâtre de l'Après-Guerre à Paris.*

4. Aucun de ces titres ne figure dans l'ouvrage de Luis Cardoza y Aragón (voir note 2 de la lettre précédente).

5. En contradiction avec le reproche contenu dans le début de cette lettre, en ce qui concerne *la Mise en Scène et la Métaphysique.*

6. Ce sera le fameux voyage chez les Tarahumaras.

Page 291 : *A madame Jean Paulhan*

1. Antonin Artaud était allé à Bruxelles pour y faire une conférence. La lettre n'est pas datée, mais il était encore à Sceaux le 28 avril et le 21 mai il écrivait à Jean Paulhan : *Je viens de rentrer à Paris.*

Au haut de cette lettre, à gauche, il indique ainsi son adresse :

Antonin Artaud
8, rue des Mélèzes
Bruxelles
Belgique.

C'était l'adresse du domicile de Cécile Schramme, jeune fille de la bourgeoisie bruxelloise, qu'il avait connue à Paris peu de temps après son retour du Mexique, et à laquelle il s'était fiancé. Quelques jours après ce séjour à Bruxelles, ces fiançailles seront rompues.

2. A Sceaux où il avait subi une cure de désintoxication, au cours du mois d'avril 1937.

3. Cécile Schramme.

4. Fin février, début mars 1937, Antonin Artaud avait subi une première cure de désintoxication au Centre Français de Médecine et de Chirurgie, 12, rue Boileau.

5. Ce sauveur inconnu était Jean Paulhan qui avait réglé les frais de la cure, rue Boileau.

APPENDICE

INTERVIEWS

Page 297 : LE THÉATRE DE LA N. R. F.

1. *L'Intransigeant* — dimanche 26 juin 1932.

C'est cette interview qui provoqua tant de remous. Voir la *Lettre à l'Intransigeant* (p. 33) et, en particulier, les lettres à Jean Paulhan des 25 et 27 juin 1932 (p. 91 et p. 93) et la lettre à Gaston Gallimard du 9 juillet 1932 (p. 108).

2. Le *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (tome IV, p. 106).

Page 299 : LE THÉATRE DE LA CRUAUTÉ

1. *Le Petit Parisien* — 14 avril 1935.

2. Antonin Artaud, dans *les Cenci* (p. 46, 2e §) parle du bourdon de la cathédrale d'Amiens.

Page 302 : LES CENCI par ANTONIN ARTAUD avec IYA ABDY

1. *Le Jour* — 15 avril 1935.

2. Cf. avec la première phrase du *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (version de *la Nouvelle Revue Française*). Voir tome IV, note 2 (p. 373).

Page 305 : ANTONIN ARTAUD FAIT RÉPÉTER LES CENCI AUX FOLIES-WAGRAM

1. *L'Echo de Paris* — 24 avril 1935.

Page 308 : A PROPOS DE CENCI M. ANTONIN ARTAUD NOUS DIT...

1. *Comœdia* — 6 mai 1935.

2. *Cœurs en rodage,* opérette en 3 actes de Max Eddy et Jacques Darieux, musique d'Oberfeld et Pierre Neuville.

3. *Le Supplice de Tantale,* adaptation, par Antonin Artaud, de *Atrée et Thyeste,* de Sénèque. Cf. *A propos d'une pièce perdue* (tome II, p. 185 à p. 191).

4. Nous n'avons pas trouvé ce nom dans la distribution des *Cenci.*

Page 311 : AUX FOLIES-WAGRAM LES CENCI ILLUSTRATION DU THÉATRE DE LA CRUAUTÉ

1. *L'Intransigeant* — 6 mai 1935.

2. Cf. la première phrase du *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté* (version de *la Nouvelle Revue Française*). Voir tome IV, note 2 (p. 373).

3. Cf. tome IV (p. 106, 3e §) le *Premier Manifeste* du *Théâtre de la Cruauté.*

4. Ce nom ne figure pas dans la distribution des *Cenci.*

DOCUMENTS

Page 315 : FRAGMENT I

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty. On peut penser que ce texte se rapporte au premier projet : constituer un théâtre de la N. R. F. avec comité de patronage. Voir *le Théâtre que je vais*

fonder (p. 35), *le Théâtre de la N. R. F.* (p. 297) et la lettre du 7 août 1932 à André Gide (p. 118).

2. Mot manquant sur l'autographe.

Page 316 : THÉATRE — SOIRÉE DEHARME

1. Communiqué par Mme Anie Faure, qui nous a également communiqué deux projets pour carte d'invitation, écrits par Antonin Artaud. Ces deux projets ne présentant que quelques infimes différences, nous donnons le second :

Le 21 décembre prochain à 5 hres 1/2 (a)
Lecture par Antonin Artaud
de La Vie et la Mort de Richard II
de William Shakespeare.
Cette lecture sera accompagnée d'une sonorisation originale sur disques
et suivie de
la première audition d'un scénario de théâtre inédit
La Conquête du Mexique
écrit pour une réalisation directe sur la scène.

Lise et Paul Deharme prient M. un tel de vouloir bien assister à ces premières auditions qui auront lieu en leur domicile, 6 quai Voltaire.

(a) Cette lecture eut lieu le 6 janvier 1934 et non le 21 décembre 1933.

Page 317 : FRAGMENT III

1. Communiqué par M. Jean-Marie Conty. On sait que c'est en avril 1933 qu'Antonin Artaud avait fait la conférence : *Le Théâtre et la Peste.* Il voyait donc une relation directe entre cette conférence et la lecture faite le 6 janvier 1934.

Page 317 : FRAGMENT IV

1. Ecrit au verso d'une page manuscrite d'*Héliogabale*. Rapprocher de la lettre du 30 décembre 1933 à Orane Demazis (p. 223).

2. *La Conquête du Mexique*, probablement.

TABLE

AUTOUR DU THÉATRE ET SON DOUBLE

Conférence apocryphe 11

Le Théatre et la Psychologie — Le Théatre et la Poésie 14

Le Théâtre est d'abord rituel et magique... 18

La Conquête du Mexique 21

ARTICLES A PROPOS DU THÉATRE DE LA N. R. F.

Lettre a *L'Intransigeant*.................... 33

Le Théatre que je vais fonder 35

Lettre a *Comœdia*.................... 38

ARTICLES A PROPOS DES CENCI

Les Cenci.................... 45

Ce que sera la tragédie *Les Cenci* aux Folies-Wagram 48

Les Cenci.................... 51

Après *Les Cenci*.................... 54

LETTRES

1931

A Jean-Richard Bloch (*23 avril*) 63
A Jean Paulhan (*6 septembre*) 66

1932

A Jean Paulhan (*24 janvier*) 68
A Jean Paulhan (*26 janvier*) 70
Au docteur Allendy 72
A Jean Paulhan (*30 janvier*) 73
A Charles Dullin. *Projet de lettre* 77
A Jean Paulhan (*4 mars*) 78
A Jean Paulhan (*7 mars*) 81
A Jean Paulhan (*vers le 20 mars*) 83
A Valery Larbaud (*22 mars*) 85
A André Gide (*29 mars*) 86
Au docteur et à madame Allendy (*20 mai*) ... 88
A Jean Paulhan (*14 juin*) 89
A Jean Paulhan (*25 juin*) 91
A Jean Paulhan (*27 juin*) 93
A Marcel Dalio (*27 juin*) 94
A Marcel Dalio. *Projet de lettre* (*29 juin*) 98
A monsieur Van Caulaert (*5 juillet*) 100
A André Rolland de Renéville (*8 juillet*) 103
A monsieur Van Caulaert *ou* à monsieur Fouilloux. *Projet de lettre* (*8 juillet*) 105
A Gaston Gallimard (*9 juillet*) 108
A André Rolland de Renéville (*13 juillet*) ... 110
A André Rolland de Renéville (*26 juillet*) ... 113
A Jean Paulhan (*3 août*) 116
A André Gide (*7 août*) 118
A Jean Paulhan (*9 août*) 123

A Gaston Gallimard. *Projet de lettre (11 août)* 124
Sans destinataire (14 août) 127
A André Gide (*20 août*) 130
A Jean Paulhan (*23 août*) 132
A Jean Paulhan (*29 août*) 134
A Jean Paulhan (*1^{er} septembre*) 141
A André Rolland de Renéville (*1^{er} septembre*) . 142
A André Gide (*2 septembre*) 144
A Jean Paulhan (*5 septembre*) 146
A Jean Paulhan (*7 septembre*) 148
A Jean Paulhan (*8 septembre*) 150
A André Rolland de Renéville (*10 septembre*). 152
A Jean Paulhan (*12 septembre*) 154
A Jean Paulhan (*13 septembre*) 156
A André Rolland de Renéville (*13 septembre*). 157
A Jean Paulhan (*16 septembre*) 160
A André Rolland de Renéville (*17 septembre*). 162
A Jean Paulhan (*21 septembre*) 167
A André Rolland de Renéville (*23 septembre*). 169
A Jean Paulhan (*24 septembre*) 172
A Jean Paulhan (*5 octobre*) 175
A Jean Paulhan (*15 octobre*) 176
A André Rolland de Renéville (*16 octobre*) .. 177
A Jean Paulhan (*18 octobre*) 179
A André Rolland de Renéville (*19 octobre*) .. 181
A Jean Paulhan (*28 octobre*) 182
A Jean Paulhan (*mardi*) 184
A Jean Paulhan (*27 novembre*) 186

1933

A André Rolland de Renéville (*4 janvier*) .. 191
A André Gide (*14 janvier*) 194
A Jean Paulhan (*22 janvier*) 197

A André Rolland de Renéville (*22 janvier*).. 199
Sans destinataire (*4 mars*) 201
A André Rolland de Renéville (*8 avril*).... 205
A Jean Paulhan (*11 avril*)................ 210
A Jean Paulhan (*7 juin*).................. 212
A Jean Paulhan (*12 juin*)................. 213
A Jean Paulhan (*17 août*)................. 215
A Jean Paulhan (*24 novembre*)........... 217
A madame Jean Paulhan 219
A Jean Paulhan 221
A Orane Demazis (*30 décembre*).......... 223

1934

A Jean Paulhan (*6 janvier*).............. 228
A Jean Paulhan. *Post-Scriptum*........... 230
A Jean Paulhan (*19 mars*)................ 231
A Jean Paulhan (*27 avril*) 234
A Jean Paulhan (*17 mai*)................. 237
A Jean Paulhan (*26 août*)................ 238

1935

A André Gide (*10 février*)............... 240
A Jean Paulhan (*22 février*)............. 244
A Jean Paulhan.......................... 246
A Louis Jouvet (*vers le 1er mars*)......... 248
A Louis Jouvet (*5 mars*)................. 250
A Louis Jouvet (*7 mars*)................. 251
A Pierre Souvtchinsky (*20 mars*).......... 254
A Louis Jouvet (*8 avril*)................ 256
A Jean Paulhan (*avril*).................. 258
A Jean Paulhan (*15 mai*)................. 259
A Jean-Louis Barrault (*14 juin*)......... 261
A Jean Paulhan (*29 décembre*)............ 264

1936

A Jean Paulhan (6 *janvier*) 266
A Jean Paulhan (6 *janvier*) 270
A Jean Paulhan (*25 janvier*) 272
A Jean Paulhan (*31 janvier*) 274
A Jean Paulhan (*23 avril*) 276
A Jean Paulhan (*21 mai*) 284
A Jean Paulhan (*7 octobre*) 289

1937

A madame Jean Paulhan (*mai*) 291

APPENDICE

INTERWIEWS

Le Théâtre de la N.R.F. 297
Le Théâtre de la Cruauté 299
Les Cenci par Antonin Artaud avec Iya Abdy. 302
Antonin Artaud fait répéter *Les Cenci* aux Folies-Wagram 305
A propos de *Cenci* M. Antonin Artaud nous dit 308
Aux Folies-Wagram *Les Cenci*, illustration du *Théâtre de la Cruauté* 311

DOCUMENTS 315

NOTES 321

ŒUVRES COMPLÈTES D'ANTONIN ARTAUD

TOME I

Préambule.

Première Partie : Correspondance avec Jacques Rivière. — L'Ombilic des Limbes. — Le Pèse-Nerfs. — L'Art et la Mort.

Deuxième Partie : Textes et poèmes inédits. — Textes parus dans la Nouvelle Revue Française, la Révolution Surréaliste, le Disque Vert, etc. — A la Grande Nuit ou le Bluff Surréaliste. — Sept lettres.

Appendice : Premiers Poèmes. — Préfaces aux Œuvres du Docteur Toulouse et aux Douze Chansons de Maeterlinck. — Tric-Trac du Ciel.

TOME II

Théâtre Alfred Jarry. — Une pantomime. — Un argument pour la scène. — Deux projets de mise en scène. — Notes sur les Tricheurs de Steve Passeur. — Comptes rendus. — A propos d'une pièce perdue. — A propos de la littérature et des arts plastiques.

TOME III

Scenari. — A propos du cinéma. — Interviews. — Lettres.

TOME IV

Le Théâtre et son Double. — Le Théâtre de Séraphin. — Les Cenci.

Appendice : Dossier du Théâtre et son Double. — Dossier des Cenci.

TOME V

Autour du Théâtre et son Double. — Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et des Cenci. — Lettres.

Appendice : Interviews. — Documents.

A paraître :

TOME VI

Héliogabale. — Les Nouvelles Révélations de l'Être.

TOME VII

Le Moine.

TOME VIII

Au Pays des Tarahumaras. — Lettres de Rodez. — Supplément aux Lettres de Rodez.

TOME IX

Artaud le Mômo. — Ci-Gît précédé de la Culture Indienne. — Van Gogh ou le suicidé de la société. — Pour en finir avec le jugement de dieu.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN AVRIL 1964 PAR
EMMANUEL GREVIN et FILS
A LAGNY-SUR-MARNE

Dépôt légal : 2e trimestre 1964.
N° d'Éd. : 10308. — N° d'Imp. : 7521.
Imprimé en France.

ANTONIN ARTAUD

ŒUVRES COMPLÈTES

TOME V

Ce tome contient des articles, des lettres, des interviews d'Artaud, non seulement à propos du *théâtre et son double* et des *Cenci*, mais, d'une façon plus générale, à propos de tous les projets de Théâtre qui l'agitent en ces années 30. Aucun de ces textes n'est indifférent. Dans chacun, Artaud complète et précise une pensée qui se veut toujours plus convaincante, plus efficace. Dans chacun, il apporte, comme à un tableau toujours modifié, une touche qui éclaire d'un jour nouveau et nous fait mieux comprendre ce qu'il avait dit ailleurs. Ainsi va la pensée d'Artaud, toujours en mouvement, toujours passionnée, toujours soucieuse d'exposer encore une fois et mieux l'objet de sa quête. Quête métaphysique, nous le savons, qui va bientôt le conduire au Mexique. Les dernières lettres font état de ce voyage. Dans la toute dernière que nous lisons ici, datée de 1937, il est écrit :

« Je sens qu'un Autre Homme va sortir, sans savoir exactement ce qu'il est, ni où il me mènera. »

nrf

16,50 F (+ t. l.)
17 F T.L.I.